ليون ايدل

القِصَّة السِّيكولوجيَّة

دراسة في عِلاقة عِلم النفس بفنِّ القِصَّة

ترجمة محمود السَّمرة

منشورات المكتبة الأهليّة - بيروت

القصة السيكولوجية

دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة

نشر بالاشتراك مع
مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر
بيروت ـ نيويورك
١٩٥٩

القصة السيكولوجية

دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة

تأليف: ليون ايدل

ترجمة. الدكتور محمود السمرة



المسهمون في اخراج هذا الكتاب :

ليون ايدل : المؤلف : ولد في مدينة بتسبرغ من ولاية بنسلفانية الاميركية . تلقى علومه في كندا وجامعة السوربون بباريس . وهو الآن استاذ الأدب الانجليزي والأميركي في جامعة نيويورك . له عـدة مؤلفات ودراسات مشهورة عن كتاب مشاهير كهنري جيمس وجيمس جويس .

تكثر الجامعات الاميركية من استدعائه ليكون استاذاً زائراً فيها ومن هـذه الجامعات : هارفرد ، هاواي ، انديانا وبرنستون .

الدكتور محمود السمره : المترجم: ولد في فلسطين ودرس في مدارسها وتخرج من الكلية العربية بالقدس عام ١٩٤٥ . ثم التحق بكلية الآداب في جامعة القاهرة وتخرج منهـا عام ١٩٥٠ . سافر الى لندن ودرس في جامعتها ومنها نال درجة الدكتوراه في الآداب عام ١٩٥٨ . كتب عـدداً من المقالات في المجلات الادبية ، وهو الآن مساعد رئيس تحرير مجلة « العربي » .

تصدير

شغلت القصة النفسية نقاد الادب ودارسيه وقراءه ، وما زالت تشغلهم . وقد تضاربت الآراء فيهـا : فمن مادح مديحاً لا اقتصاد فيه ، الى قادح لا يرى فيها الا خليطاً عجيباً مجنوناً لا معنى له .

والامر الذي لا يختلف فيه اثنان هو ان قراءة القصة النفسية تتطلب من القارىء يقظة ووعياً ومشاركة تامة والا ضل طريقه وسط متاهاتها . وما اعسر هذا الطب ! ومـــا اشقه على القارىء !.

ويكاد يجمع النقـاد ايضاً على ان القصة النفسية تَدِقّ في بعض جوانبهـا عن الادراك ، حتى لقد قالوا انه لم يوجد بعد المرء الذي يستطيـع فهم قصة « عولس » فهماً تاماً .

واذا كانت قراءة القصة النفسية بمثل هذه الصعوبة ، فان النقد الذي يتصدى لهـا لا بد من أن تصيبه عدواها ايضاً ، سواء قصد الى ذلك ام لم يقصد . ومرد ذلك الى ان الناقد لا بد من ان يعرض في دراسته لها الى جوانب من علم النفس والمدارس الفنية المختلفة ، والى امور تحتـاج من الدارس الى كثير من الثقافة والذكاء وسعة الخيال .

وهذه الدراسة التي نقدمها للقارىء العربي كتبها اختصاصي كبير في هذا الموضوع ، وناقش ما فيهـا من آراء في ندواته التي يعقدها ، ومحاضراته التي يلقيها على المتخصصين في دراسة الآداب . ولقد أراد المؤلف منها ان تكون دليـلا يأخذ بيد المهتمين بالقصة النفسية ، موضحاً بعض الجوانب الخفية منها ، مبيناً ما فيهـا من ابداع وابتدار . وبكلمة موجزة نستطيع ان نقول ان هذه الدراسة تتناول بالتحليل مشاهير كتاب القصة النفسية : جيمس جويس، مارسيل بروست ، فولكنر، فرجينيا وولف ، دوروثي ريتشاردسون ...

بقيت هناك كلمة حول ترجمة هذه الدراسة الى العربية .

لقد بدا لي ان نقل الكتاب الى لغتنا كما هو سيحرم بعض القراء من ان يفيدوا فائدة تامة منه . ولهـذا عمدت الى تذليل عقباته باضافة ما يفسر الغامض من النص في مكانه ، اما اذا كانت هناك ملاحظات تستحق الايراد ، ولا مكان لها في الأصل لأنها تعوق سير الكلام ، فقد اوردتها مجموعة في آخر كل فصل ليرجع اليها القارىء الراغب في الاستزادة .

وعدت الى الفهرس كما اورده المؤلف فوجـدته لا يعطي فكرة عما في الكتاب : فهو يقتصر في كل عنوان على كلمتين او ثلاث لها دلالاتها عند المختصين . ولما كان الغرض من نقله الى العربية هو افادة القارىء وتسهيل الأمر عليه ، فقـد استبدلت بذلك الفهرس فهرساً آخر مفصـلا يرسم للقارىء صورة واضحة للمشاكل التي يتناولها المؤلف .

وهناك مشكلة أخرى تجبه من ينقل الى لغتنا مثل هذه الموضوعات ، تلك هي مشكلة المصطلحات : فالموضوعات العلمية والفنية — والنقد الادبي منها — لها في اللغات الاوروبية مصطلحات قد اتخذت معاني ثابتة استقرت عليها ، اما لغتنا فما زالت مفتقرة الى مثل هذا الاستقرار ، والجهد فيها ما زال فردياً ، وقلما يتفق الأفراد . وقد حاولت في هذه الترجمة اجتناب استعمال مصطلحات ما زالت غائمة تُحَيّر اكثر مما تُفْهِم ، ولم استعمل منها الا ما رأيت انه قد أصبح شائعاً متداولاً .

المترجم

مقدمة

ان غرضي من هذه الدراسة هو ان ابين رأيي في أهم ما تتميز به القصة في القرن العشرين ، وأعني بذلك انعطافها الباطني للتعبير عن مجرى التجربة العقلية – وهو ما دعي « بتيار الوعي » . وفي الواقع ان هذه الدراسة تشمل اكثر من هذا : انها تبحث في الطريقة التي عبرت بها القصة عن التجربة العاطفية والحسية ، وتبحث في تلك المحاولة الجريئة التي قام بها بعض القصصيين لجعل الكلمات تنقل صورة ورمزاً كما يفعل الشاعر – كما تبحث في الجهود الكبير الذي بذله بعض القصصيين العصريين لكتابة قصة رمزية .

وكان اول عهدي بهذا البحث عام ١٩٢٨ حين كتبت دراسة اولية متأثراً بقراءتي لكتاب « عولس » « Ullisess » ، والقصص الاولى (لفرجينيا وولف) . ولكن هذا الموضوع كان بالغ الجدة في ذاك الحين ، وكانت اية محاولة لدراسته تعني ان يجد الدارس نفسه في ورشة القصة بالذات ، وسط متاهات (جويس) في كتابه « العمل مستمر » « Work in Progress » الذي سمي فيما بعد « يقظة فينيغان »

« Finnegan's Wake » ، وفي محاولات (فرجينيا وولف) ان تكتب قصصاً عن لحظات شعورية لا عن شؤون واقعة . اما (دوروثي ريتشاردسون) فقد كانت ما زالت منكبة على قصتها البالغة الطول ، كما ان اعظم ما كتب (مارسيل بروست) كان قد ترجم الى الانجليزية منذ عهد قريب جداً . ولهذا فان الناقد الذي كان يحاول ان يدرك ما كان يحدث لفن القصة في العقد الثالث من القرن العشرين كان يرى نفسه يحدق في طريق ما استبانت له نهاية .

على ان كل هذا اصبح من مخلفات الماضي ، فقد ولى (جويس) وتبعته (فرجينيا وولف) . اما (دوروثي ريتشارسون) ، ولو انها ما زالت حية (*) وقد تقدمت بها السن ، فانها تعاني من الموت الآخر الذي يصيب الكتاب ، الا وهو عزوف القراء عن كتاباتهم . واما (بروست) فقد أصبح اسطورة . وبرز (فولكنر) كخلف لهؤلاء الكتاب المبتكرين واثبت انه هو نفسه مبتكر بارع . واصبحنا نتطلع فلا نرى الطريق خالياً كما كان ولا نراه عديم النهاية ، بل مزدحماً بالعديد من الكتاب كما سبق ان تصورته (دوروثي ريتشاردسون) عندما اكتشفت انها لا تسير منفردة في ذاك الطريق الذي اختطته لنفسها ولا تنفرد بما كانت تجربه .

(*) نشر المؤلف كتابه عام ١٩٥٥ ، وقد ماتت ريتشاردسون بعد ذلك في عام ١٩٥٧ .

عندما دعتني جـامعة برنستون عام ١٩٥٢ للمحاضرة في النقد في ندوة غوس (*) Gauss المسيحية تراءى لي انـــه بامكاني كتابة ذاك البحث الذي سبق ان عالجته معالجة عابرة عام ١٩٢٨ ، ثم طرحته جانباً . وبالاضافة الى هــــذا فقد اكتشفت بأنه على الرغم من ان كثيراً الدراسات النقـدية البارعة قد كتبت عن هؤلاء القصيين الفرديين وعن طرقهم في التصوير الخيالي (باستثناء دوروثي ريتشادسون) ، فان القصة النفسية الحديثة لم تحظ بدراسة نظامية على صعيد نقدي عال يبيح الرأي الحر المنطلق . وعلى هذا فقد كرست الندوة لمناقشة القصة الانسيابية (*) (قصة تيار الوعي) . وعدت فوسعت هــــذا الموضوع حتى اصبح مناقشة للقصة النفسية المعاصرة ، وذلك في سلسلة محاضرات أخرى القيتها في جامعة نيويورك خلال العام الدراسي ١٩٥٣ — ١٩٥٤ .

ربما يمكن القول ان هذه الدراسة تتناول القصة من حيث تركها كل من بيرسي لوبوك Percy Lubbock في كتابه « صناعة الرواية » وا . م. فورستر E. M. Forester في كتابه « معالم القصة » ، ذلك ان لوبوك الذي وضع كتابه قبيـــل صدور « عولس » قد اوصلنا الى الحد الذي وصل اليه هنري جيمس

(*) عالم الماني ذو نظرية تعرف باسمه .

(*) القصة الانسيابية هي التي تروي بحسب مـا يلساب في وعي شخص او اشخاص من ابطالها .

في «وجهة نظره » اما فورستر الذي وضع كتابه بعد صدور صدور « عولس » فقد كان لا يزال شديد الصلة بالفترة التي كانت فيها قصة «عولس» تعتبر اما ضرباً من النزوات الخيالية او « محاولة مسعورة تهدف الى وصم الكون باسره بالعار والشنار » ، فكان من شدة الصلة بتلك الفترة بحيث استعصى عليه ان يدرك المجالات الكاملة لمآتي جويس البطولية، وقد ترك لادموند ويلسون في كتابه « قلعة آكسيل «Axel's Castle» ان يكشف لنا عن الجذور الرمزية للقصة المعاصرة ، وان يخص باهمية كبرى محاولات جويس وبروست الهادفة الى بعث واعادة تصوير الزمن الماضي والراهن ويعطي تلك المحاولات وزنها الكامل . انني مدين له في دراستي هذه ، كما سيلمس القارىء ذلك بوضوح ، كما انني مدين ايضاً للدراسة التي كتبها (هاري ليفين Harry Levin عن (جيمس جويس) والتي ما زالت اعمق دراسة نقدية تقييمية عن الكاتب الايرلندي .

واخص بالشكر العميق (هارولد ج. فايلز) استاذ الأدب الانجليزي في جامعة ماكجيل بمنتريال الذي قاد خطاي وحببه الى القصة النفسية ، وكذلك (ر. ب. بلاكمور) ، و (ا.ب. او بورجيرهوف) من جامعة برنستون اللذين دعياني لسبر غور موضوعي هذا في ندوة غوس المسيحية ، والاستاذ (يوسف بريسكوت) من جامعة (وين) الذي حدث به دراساته عن جويس الى ان يناقش المشكلة الكبرى في القصة وهي مشكلة

« تيار الوعي » ، كما انه كان من تلك القلة القليلة التي مجدت مؤلف (دوروثي ريتشاردسون) .

واخيراً احب ان اشكر اعمق الشكر الدارسين الذين حضروا هذه المحاضرات في كل من جامعتي برنستون ونيويورك ، اذ أسعدني الحظ ان أجد فيهم فكراً نيراً، فقد استمعوا لآرائي ثم قاموا بدورهم بمناقشتي بطريقة رائعة تهدف الى جعلي اكثر وضوحاً في تبيان ما اقول .

ليون ايدل

الفصل الاول

الجو الذهنى

- ١ -

فى مطلع الحرب العالمية الاولى كان هناك ثلاثة قصصيين يجهل كل منهم الآخر ، ولكن قيض لكتاباتهم ان تترك أثراً بالغاً في القصة في قرننا هـــذا ؛ ففي فرنسا نشر (مارسيل بروست) ، وهو الرجل السقيم المعتل شبه المتنسك الشديد الانطواء على ذاته العميق الاستغراق في نفسه ، أقول نشر عام ١٩١٣ اول جزئين من كتابه البالغ ثمانية اجزاء والذي نعرفه اليوم باسم « البحث عن الزمن الضائع » . وفي الوقت الذي كان فيــه هذان الجزءان قيد الطبع ، بدأت (دوروثي ريتشاردسون) وهي سيدة انكليزية ، متحمسة لقضية المرأة وعلى معرفة كبرى بالحياة الداخلية لعقــل المرأة ، بكتابة قصة انتهت الى ان أصبحت في اثني عشر جزءاً باسم « الحج Pilgrimage » وقد ظهر الجزء الاول عام ١٩١٥ ، وان كانت (دوروثي ريتشارسون) تسمي كل جزء فصلا . أمـا آخر جزء فقد ظهر عام ١٩٣٨ . وفي الزمن الفاصل بين بداية صدور هـــذين المؤلفين الجريئين على طرفي القناة الانجليزية (المـانش) نشر الكاتب الايرلندي (جيمس جويس) الذي

كان مدرساً للانجليزية في مدرسة بوليتز بتريسته آنذاك ، عام ١٩١٤ قصـــة بعنوان « صورة الفنان في شبابه A portrait of the artist as a young man »ولم تكن هــذه القصة جزءاً من مؤلف ضخم ،كما هو الحال في قصتي (بروست) (ودوروثي ريتشاردسون)، ولكن كتب لها على الرغم من هذا ان تترك أثراً بالغاً ، حتى انها لتعتبر نقطة تحول في الادب التخيلي الابتداعي لزمننا هذا .

وهكذا ولدت القصة النفسية الحديثة ما بين سنة ١٩١٣ و١٩١٥ — وهي التي نسميهـــا في الأدب الانجليزي بالقصة الانسيابية (قصة تيار ألوعي) او قصة الحوار الفردي الداخلي الصامت ، وتعرف في الادب الفرنسي بالقصة التحليلية الحديثة التي تنقـــل الجو الذهني بالذات ، اذا لم تُكتب كفكرة متداعية انسيابية .

لقد حدث هذا صدفة واتفاقاً في الواقع — اعني ان ينقل ثلاثة كتاب ، يجهل كل منهم الآخر،ويتمايزون بمواهب وامزجة متباينة ، وان يحولوا القصة الخيالية من الحقيقة الخارجية الى الحقيقية الباطنية ، ومن العالم الخارجي الذي كان (بالزاك) قبيل قرن قد رسم معالمه وحددها ، الى عالم خبيء من الخيال الجامح والتفكار ، تمثل فيه باستمرار حياة حواسنا وادراكها . ان هناك أوجهاً من الشبه البـــارز في تلك المؤلفات تختفي وراء تباينها . فهي تبـدو جوهرياً من قصص التراجم (السير) .

إذ انها مشربة بدفق غير عادي من لغة الشعر . وان عناوينها بالذات توحي لنا ، هذا اذا ضممنا اليها قصة « عولس » (التي كتبها جويس بعد « صورة الفنان في شبابه ») بأنها متصلة الأواصر بصلة عجيبة من الاستقراء والترحال . فالواقع ان كل هذه المؤلفات كانت رحلات عبر معالم الوعي ؛ ذلك لأن هؤلاء الكتاب الثــلاثة كانوا مدركين لدرجة مدهشة لمشاعرهم واحاسيسهم ، وكانوا قادرين ايضــاً على ان يستنطقوا انفسهم ويمتحنوها بصراحة هي من الجرأة ، بحيث تـكاد تكون غاية في النــدرة ، حتى بين الكتّاب انفسهم . وبدا ان الثلاثة يكتبون بدافع من حاجة ملحة شديدة الى معالجة مشاكلهم الداخلية ، والتـكافؤ معها وعرض حياتهم الباطنية على المــلأ ، وقد يصدق هذا القول على جميع الفنــانين ، ولكن هؤلاء الكتاب الثلاثة يتميزون بأنهم لم يسلكوا السبيل التقــليدي الذي يعرض التجارب الباطنية في قالب قصصي تخيلي يعالج العالم الخارجي . فقد سعي هؤلاء الكتاب الى ان يسجلوا « الناحية الباطنية » من التجربة وان يبقوا عليها . وفي حالة (بروست) فإن مرضه الملازم جعل قصته تعيش ضمن جدران غرفة مبطنة بالفلين، تمنع عنه ضوضاء العالم الخارجي وعجاجه، حتى لكأن الحجرة نفسها قد استحالت بالذات الى عقله الذي تستطيع ان تنساب فيه الافكار دون ان يكدرها صخب العالم الخارجي واضواؤه المزعجة . وهذا شبيه بما يحدث في التحليل النفسي حيث يعزل المريض عن المؤثرات الخــارجية ، وبهذا

ينطلق الدماغ في تذكر الماضي وربطه بالحاضر . وهكذا كان (بروست) في عزلته عن العالم الخارجي قادراً على ان يقوم بتحليل نفسه ذلك التحليل غير العادي . وكان الزمن الآني يشتد عليه في هجومه ، فتنفجر تجربته المباشرة وتتبلور فيما يعانيه جسده من آلام واعراض. لقد وجد (بروست) في الماضي الهدوء – والاستكشاف والابتداع ولكنه اكتشف نفسه عن طريق عملية التذكر .

اما التجربة عند (جويس) فقد اتخذت تماماً شكلاً آخر ، فقد كان اعشى منذ طفولته ، وعاش في عالم تملؤه الاصوات وسط الصخب المستمر لدبلن مدينة صباه، التي حملها في قلبه اينما ذهب، وظل يحملها سواء كان في تريسته اوزوريخ أو باريس، حتى انتهى به الامر الى ان اختلطت عنده المدن بعضها ببعض فأصبحت طنيناً متزايداً وامتزجت لغاتها ايضاً فصار عقل (جويس) وكأنه برج بابل . ان (جويس) هنا يختلف عن (بروست) في انه اراد ان يمسك بالزمن الآني وبلحظة الادراك في حينها – ولقد دعا هذا « بالتجلي » مستعملا كلمة دينية لتعبر عن رؤياه الفنية (١). ان الزمن الماضي عند (بروست) يمكن ان يصبح زمناً آنياً ليتلاشى في الحال من جديد في طيات الماضي ، اما عند (جويس) فالزمن الآني هو أهم من المهم – انه صلة وصل للحاضر يراوحه الماضي حتماً .

ويظهر ان (دوروثي ريتشاردسون) كانت تتمتع بصحة

احسن من رفيقيها ، مع اننا نعرف انها هي ايضاً كانت تشكو من حساسية ، تزيد من حدتها اصابتها بقصر النظر . ان آثارها الادبية تصدر عن حياة اهدأ وأقل انفعالاً من حياة(بروست) او(جويس) ، وتبعاً لهذا كانت محدودةأكثر. ومع ذلك كانت تثور في ذاتها الباطنية بعض الانفعالات القوية الهادئة وتدفع صاحبتها الى تسجيلها على الورق ، فأصبحت قصتها تجربة كرست لها كل قواها ومواهبها . واذا كانت اقل الثلاثة موهبة فنية الا انها كانت تنطوي على شحنة بليغة من الشعور والاحساس ، وهكذا فقد جنحت تتحدى القصة التي يكتبها المؤلفون « الرجال » . لقد وضعت نصب عينيها ان تسجل « وجهة نظر » المرأة وحذقت أسرار صنعتها اثناء ذلك .

لقد بدأ (بروست)قصته وكأنها رواية مباشرةمنالذاكرة:

« منذ زمن طويل درجت على ان أأوى الى الفراش مبكراً . وفي بعض الاحيان كنت استغرق في النوم بسرعة بعد اطفاء الشمعة مباشرة حتى انني لم أكن أجد وقتاً لأقول « سأنام » . ولكن بعد نصف ساعة توقظني فكرة ان وقت النوم قد حان ، فأحاول ان أضع جانباً الكتاب الذي اتخيل انه ما زال في يدي وان اطفىء النور . لقد كنت افكر طيلة الوقت وانا نائم ، في ما كنت قد قرأته قبل لحظات ، وتنطلق افكاري من عقالها لتتبع السبيل الذي تختار حتى

ليتراءى لي انني انا نفسي قد أصبحت موضوع كتابي : كنيسة ، مقامة لأربعة مغنين ، المنافسة بين فرانسوا الاول وشارل الخامس ...»

وبدأت (دوروثي ريتشاردسون) قصتها بطريقة تقليدية تماماً:

« تركت (مريام) البهو الذي يضيئه مصباح الغاز وصعدت الدرج متمهلة. وكان نور الغسق في شهر مارس منسكباً على قرص الدرج ، بينما كان الدرج نفسه شبه مظلم ، اما قرصة العلوى فكان يسوده الظلام والسكون . ولم يكن من احد في المنزل . لا بـد اذن من ان يكون الهدوء تاماً في حجرتها ، وهكذا تستطيـع ان تجلس بجانب النار هـادئة متأملة الى ان تعود (ايف) و (هارييت) بما معها من رزم . وسيكون لديها متسع من الوقت لتفكر في الرحلة وتقرر ماذا ستقول للفرولاين . » (*)

ما من استهلال ، من هذين الاستهلالين الهادئين ، يدل اية دلالة على ان تغيراً كلياً في فن القصة كان على وشك الظهور . فلا بد للقارىء من ان يعبر بعدة صفحات قبل ان يدرك انه على ابواب شيء جديد مبتكر . وحتى عنـدئذ فان الشك سيبقى يخامر نفسه في ان هذا الذي يقرأه يشكل انفلاتاً عن

(*) سيدة باللغة الالمانية .

شكل من اقـــل الاشكال الادبية محافظة وتزمتاً – شكل يشمل آثاراً ادبية متباينة ، تباين قصة «تريسترام شاندي» عن قصة « السفراء » .

لكن ليس هنالك منشك في ان استهلال (جيمس جويس) لقصته « صورة الفنان في شبابه » ينطوي على عنصر الابتكار والابداع :

« حدث ذات مرة ، في زمن منازمنة الخير ، ان كانت هناك بقرة ذات خوار تجتاز الطريق المنحدر. وقد صادفت هذه البقرة ذات الخوار الذي كانت تجتاز الطريق طفلا لطيفاً للغاية يدعى توكو الصغير .

تلك هي القصة التي رواها له ابوه : تطلع اليه ابوه عبر نظارتيه ، وكان وجه ابيه كثيف الشعر .

كان ولداً شرهاً توكو الصغير . لقد انحدرت البقرة ذات الخوار في الطريق الى حيث تعيش بيتي بيرن . انها التي تبيع فطائر الليمون .

ياه .. ان الوردة البرية تزهر
في المكان الاخضر الصغير .

لقد كان يغني هذه الأغنية . كانت تلك اغنيته .

عندما تبول في فراشك فانه يدفأ اولا ثم يبرد . ان امه تضع على الفراش مشمعاً تحته . ان للمشمع رائحة غريبة .

لقد كانت امه ازكى رائحة من ابيه . »

ان ما يكشفه القارىء اذ يتابع القراءة ، هو ان هـذا الذي بين يديه ليس سرداً للاحداث بالمعنى التقليدي ، فالمؤلف (باستثناء بروست) بدا كمن أكب على تنحية نفسه ومجابهة القارىء بالتجربة العقلية لشخصيات القصة . ان الامر لم يتعدَّ انتقالات عرضية من الماضي الى الحاضر. فما كان يحدث يتراءى كما لو كان يقع بشكل عام ، وفي اية برهة يصدف ان يطالع فيها القارىء القصة .

كان هذا خروجاً بيناً بارزاً على الطريقة التي كانت القصص تتكشف التقليدية بها عن ذاتها بتأدية فخمة ، والمؤلف يقوم بالسرد دوماً ، وكأنه على علم تام بكل ما يتعلق بشخصيات قصصه . ورغم ان مؤلف القصة النفسية يدس انفـه احياناً ، إلا انه لم يعد كائناً موجوداً في كل جزء من قصته . واقصاء المؤلف نفسه على هذه الطريقة استدعى تغيراً هاماً في طريقة السرد ، وخلق الحاجة الى استخدام ذاكرة شخصيات القصة لكي تصل القارىء بماضيها . ان هذا النوع من القصص ليس « قصصاً » بالمعنى المفهوم من الكلمة وليس به « حبكة » ، وفوق هذا فانه هذا النوع من القصص يبدو وكأنه يحول القـارىء الى مؤلف ، وذلك لان على القاريء ان يسلك القصة في نظام ، وان يبقى متفتح الذهن ليجمع المعـلومات . ولتوضيح ذلك نقول لو ان (بالزاك) وصف عشاء ليلة عيد الميلاد في بيت

« ديدالوس » احدى شخصيات (جيمس جويس) لاهتم اهتماماً بالغاً بوصف اثاث البيت ، وقائمة الطعام وبالجالسين على المائدة وصفاً دقيقاً ، أما (جويس)فقد ابدل ذلك بنقل ملاحظات الصبي وحدةمشاعر الكبار،وبهذا نتعرف على بيت«ديدالوس» لا عن طريق المظاهر المادية بل عن طريق نوعيات الاحاسيس والعواطف الحية تحت سقفه ، وما تتركه من أثر في « ستيفن ديدالوس » الحساس الدقيق الملاحظـــة . ونرى (دوروثي ريتشارسون)في الجزء الاول من كتابها وهو « اسطحة مدببة Pointed Roofs » تقدم لنا المعلومات متمهلة شيئاً فشيئاً ، ولا بد من ان نقرأ الاربعين صفحة الاولى قبـل ان نكتشف ان اسم عائلة « ميريام » هو« هندرسون » ، كما نكتشف بعد نحو مئة صفحة ان عمرها سبعة عشر عامـــاً . وهكذا تحيط بالقارىء الاحاسيس الانفعالية واحلام اليقظة ويبقى مشدوداً الى ذاكرة الرواية وبعثها للماضي ، كما هو الحال في(بروست)، فتمر بخاطره كل الاسرة التي نام فيهـا ، وتسبح خواطره في عالم (كومبراي) ومقـابلة (السيد سوان) ، ويحس بجزع الصبي وهو ينتظر امه لتطبع على وجنتيه قبلة ما قبل النوم ، ثم لا يشعر إلا وخواطره منسابة متأنية تكشف عما استتر ، وكأنها نسيج عنكبوت ، منذ اللحظة التي غمس فيها الكعكة في الشاي . في كتابات جويس يشعر القارىء دوماً بأنه يعيش داخل عقل الصبي النامي ، الاعشى البصر ، الشديد التحسس بالصوت والرائحة :

« كان الجو عبقاً برائحة المساء ، وبرائحة حقول الريف حيث يقتلعون اللفت ويقشرونه ثم يأكلونـه ، وهم خارجون في نزهة قصيرة الى مزرعة (الميجر بارتون) ، وكانت هناك الرائحة المنبعثة من الاحراج الواقعة وراء السرادق حيث يوجد جوز العفص . وكان الشباب يلعبون العاباً بالكرة، وكان يستطيع ان يسمع صوت ضربات الكرات تشق الصمت المرهف الأغبر ، كما تشقه ايضاً عبر الريح الساكنة الاصوات المنبعثة هنا وهناك من مضارب الكريكت ، بيك ، باك ، بوك ، بك : كقطرات الماء المنبعثة من نافورة تتساقط برفق في الحوض المترع . »

في هذه القطعة نحس وكأننا نكاد نكون دوماً مع (ستيفن ديدالوس) ، وان « الصورة » المرسومة له انما هي صورة لانفعالاته وعواطفه ، كما هي كذلك صورة لأفكاره وتطوره العقلي .

- ٢ -

هذه واقعية جديدة في القصة ، مقطوعة الصلة بقصص (آرنولد بينيت) ، او (هـ. ج. ويلز) او (جون جولسورثي)، الذين كانوا متألقين شهرة في الفترة التي بوشر فيها باجراء هذه التجارب العظمى في كتابه القصة النفسية . وكان ذلك محاولة تجري بطريقة ادق واشمل مما حدث قبلا،وذلك من اجل وضع سجل لعالم الاحاسيس بأسره ولأسر الافكار العابرة اذ تزحف عبر العقل ، بل الى الامساك بهـا في لحظة جريانها كما فعل (جويس) في « عولس » . وبعبارة اخرى ، فان هؤلاء القصصيين كانوا يحاولون ، ولأول مرة في تاريخ القصة ، ان يجدوا الكلمات التي تستطيع ان تعبر عن التفكير الغابر المراوغ المتداعي ؛ وليس فقط الكلام الذي يخطر للذهن ، بل كذلك صور عالم التخيل الباطني ، الذي يعج بالاصوات والروائح ودنيا التجارب الحسية . ومع ذلك فان هذه المحاولة لم تبدُ جديدة لكثير من النقاد ، الذين اشاروا الى ان كتاباً من قرون سابقة عديدة قد سجلوا افكار شخصيات قصصهم واحلامها .

وقد نتساءل هنا : ومـا الفرق بين ما حاوله (جويس) وبين هذا الوصف لتفكير البطل في « الجريمـة والعقاب » لدستويفسكي ؟

« وجال بخاطر سكولنيكوف: لا بد ان النقود في الدرج العلوي . انها لتضع المفاتيح في جيبها الايمن في رزمة واحدة في حلقة من الفولاذ ... وهناك مفتاح واحد يبلغ حجمه ثلاثة اضعاف اي مفتاح آخر، وذو اسنان كبيرة ، لا يمكن ان يكون ذاك مفتاح صوان الثياب ... اذن لا بـد ان يكون هناك صوان آخر او صندوق متين ... هذا ما يجدر ان اعرفه . ان الصناديق المتينة لها دائماً مفاتيح من هذا الطراز ... ولكن ما احط كل هذا . »

مع ذلك هنالك فارق هام . انه يكمن في ان مـا تقدم ليس الا كلاماً غير ملفوظ ، ويكمن في(دستويفسكي) هو الذي يقول لنا « جال بخاطر سكولينكوف » . وبعبارة اخرى فان هذا ليس تياراً منساباً ، بل وصفاً لمـا يجول في خاطر البطل يورده راوية هو كاتب القصة نفسه .

ومناجاة الشخصية لنفسها في مسرحيات (شكسبير) ، اين موقعها من القصة النفسية ؟ خذ مثالا عليها مجادلة (عطيل) العظمى لنفسه عندما كان عليـه ان يأتي الأمر العظيم (*) ،

(*) خنق ديدمونة .

او مناجاة (هملت) لنفسه :

« الموت ، او النوم

النوم ، لعله حلم ، آه هذا هو ما يؤلم ،

وما ادراني أية احلام ستزورني في نوم الموت ذاك ... »

ان مناجاة (هملت) هذه لنفسه ليست الا حواراً انفرادياً مدروساً يقدم فيه العقل تفكيراً منظماً موزوناً له منطقه. انه « نتاج نهائي » لتيـار الوعي ، وليس ذات تيار الوعي المضطرب . ولعله يمكننا ان نجد مثالا افضل في اقوال الملك (لير) الجنونية الغاضبة،ولكن لهذه الاقوال ايضاً ذلك «العقل المصاب بالجنة » الذي يتحدث (ادجار) عنـه . ويمكننا ان نضيف بأن القطعة التالية التي نقتطفها من مسرحية « مكبث» خير من مثال (لير) ، وفيها يحاول(شكسبير) ان ينقل سلسلة من تداعي خواطر انسان،اتيح لنا ان ندخل الى فكره لفترة وجيزة. وهذه هي القطعة بعد ان حذفنا منها كلام الشخصيات الاخرى المسرحية ، وهو كلام يقوم على المسرح مقام التعليق المتواصل على مجرى تفكير صاحب الكلام كما يتكشف لنـا من اقواله :

زوجه (مكبث) تحدث نفسها :

« هذه لطخة هنا ، غيبي ايتها اللطخة اللعينة ، اقول لك غيبي ! واحد ، اثنان : حسناً ، لقد حان وقت التنفيذ . ما اظلم الجحيم ! يا للعار ، يا سيدي، اتكون

جندياً وتخاف ؟ ولم تخاف حتى ولو عرف بذلك احد
ما دام لا يملك اي انسان القوة على محاسبتنا ؟ ولكن
من كان يظن ان الرجل العجوز يمكن ان ينزف دماً
بهذه الكثرة ؟ لقد كان لامير (اوف فايف) زوجة،
فأين هي الآن ؟ تباً ! ألن تتطهر هاتان اليدان ؟
كفى ، يا سيدي جزعاً ، كفى ، لأنك ستفسد علينا
كل شيء بهذا الفزع . ان رائحة الدم ما زالت في
يدي ، وكل عطور بلاد العرب لن تستطيع ان تعطر
هذه الكف الصغيرة . اوه ، اوه ، اوه ، اغسلي
يديك وأرتدي ثوب نومك، ولا تكوني شاحبة هكذا.
أني أكرر لك القول ان (بانكوو) قد دفن ، ولن
يستطيع القيام من قبره . هيا الى النوم : ان على
البوابة قرعا : هلم ، هلم ، هلم ، ناولني يدك . ان ما
تم عمله لا يمكن نقضة . الى النوم ، الى النوم ،
الى النوم » .

ان هذا ليس « تيار الوعي » الذي عرفناه عند (جويس)
و (فولكنر) ، ولكنه مع هذا اقرب اليه من الامثلة الأخرى
التي استشهد بها من ادب الماضي . ان عنصر عدم الترابط
موجود فيه ، وفيه ايضاً ما يبدو مزيجاً من الكلام المطابق
للحال ومن الكلام النافل الزائد – ولكن لا نجد كلمة واحدة
قد كتبت ، دون ان تكون وجيهة لازمة ، مسرحياً . وقد
هدف (شكسبير)في القطعة السابقة الى ان يجعل افكار الليدي

مكبيث» متفقة مع ما شاهده النظارة في المسرحية من قبل : فلقد شاهدوا وسمعوا كل ما يستحضره ذهنهـــا المكدود المكروب ، في فصاحته عندما اخذتها سنة من النوم ، ولهذا فانهم يستطيعون مشاركتها الشعور الذي تعانيه من اثمهـــا وتصميمها وشجاعتها وهواجسها . وهكذا فان القطعة تبدع صورة تيار فكري ، ذلك ان الافكار تنساب مباشرة الينا من ذهن الشخصية صاحبة العلاقة .

ونستطيع ان نجد امثلة غيرها مبعثرة هنا وهناك، حاول فيها الكتّاب القدامي ان يمدوها بلمحات خاطفة عما في الدماغ من افكار خفية وانطباعات مناسبة . وقد اقتبس (هاري ليفين)(٣) قطعة من يوميات (فاني بيرني Fanny Burney) (٤)، كي « ان تقارن بآخر كلمات قالتهـــا (مولي بلوم Molly Bloom) احدى شخصيات قصة « عولس » . ولكن اليوميات شأنها شأن الرسائل ، اي انها اقرب الى ان تكون مركبة منسوجة كالمناجيات . وقـــد وجه (ويندهام لويس Wyndham Lewis) (٥)، وهو من اوائل النقاد الذين كتبوا عن فن جويس ، نظرنا الى تلك التعتعة التي نجدها عند المحترم « الفرد جنكل Alfred Jingle Esq. » في « صحف بيكويك Pickwick Papers »(٦) ثم طالبنا بأن نقارنه بما يدور في ذهن (ليوبولد بلوم Leopold Bloom) احد شخصيات « عولس » :

« مكان فظيع — عمل خطر — يوم آخر — خمسة اولاد —

ام – سيدة طويلة تأكل السندويتشات – لقد نسيت القنطرة – تحطمت – صرعتهــــا – ينظر الاطفال حولهم – طار رأس الام – السندويتش في يدها – ولا فم تضعه فيه – زالت ربة العــائلة – مرعب ، مرعب . انظر الى (وايت هول) يا سيدي – مكان جميل – نافذة صغيرة – طار رأس انسان آخر هناك، يا سيدي ، انه لم يحتط احتياطاً كافياً ايضاً – أليس كذلك ، يا سيدي ؟ »

من الواضح انـ المرء يستطيع ان ينبش الادب القديم فيستخرج منه ما لا نهاية له وما لا يحصر من المقطوعات ، التي تشبه انسياب الوعي المعــاصر او المنولوج الباطني . ولكن الاقدام على ذلك ربما ينطوي على خفة نافلة في الضرب بعرض الحائط بالمعنى الاعمق لقصة زمننــا الراهن ، زمن الانعطاف الباطني لجماعة بأمرها من فناني القرن العشرين .

- ٣ -

منذ القدم ، وروائيو الماضي يدركون بأن ليس في وسعهم ان ينقلوا الينا ظروف الوقائع الذهنية وملابسات احداثها ، مثلما يستطيعون ان ينقلوا الينا ظروف الوقائع المادية وملابسات احداثها. فهذا (بالزاك) يكتب عن «اوجين دي رستينياك»(٧) قائلا : **« ان هـذه الكلمات تمثل باختصار الالف فكرة وفكرة التي جالت في رأسه »** . وهكذا نجد كاتباً من اعاظم المتمكنين في الوصف التفصيلي، يقنع نفسه بالاقتصار على تقديم مجرد خلاصة ، في اللحظة التي يسعى فيها الى مقارفة الناحية الذاتية . اما (هنري جيمس) فقد حرص، وهو بعد في التاسعة عشرة من عمره ، في قصة نشرها غفلا من اسمه ، حرصاً شديداً على ان يميز بين « الفصل » الذي يستطيع ان يصفه باسلوب « ديفو » الاستعاري الحافل بالتشابيه المتماثلة وبين الافكار ، التي تخص شخصاً غيره والتي ليس بوسع المؤلف ان يمتلك ناصيتها امتلاكاً وافياً .

« ومع اني رأيت حتى الآن ، مدفوعاً غالباً بخشية مبالغ

فيها من تخطي حدود القصة ، ان اروي لكم ما فعلته هـذه السيدة المسكينة وما قالته ، هو افضل لي من ان اروي ما كانت تفكر به ، فلعلني استطيع بعد ذلك ان اكشف عما جال في فكرها » .

لقد عرض (دستويفسكي)، في احدى قصصه، المشكلة التي تنطوي عليها عبارة (بالزاك) الآنفة الذكر ، وذلك بمنتهى الوضوح .

« من المعروف جيداً بأن سلاسل بأسرها من الافكار تمر احياناً عبر اذهـاننا مروراً عفوياً سريعاً ، وكأنها احاسيس ومشاعر انفعالية ، من دون ان تترجم الى كلام منطوق ، ناهيك ان تترجم الى لغة ادبية . ولكننا سنحاول ان نترجم عن احاسيس بطلنا تلك ، وان نقدم للقارىء على الاقل لب خلاصتها ، اي مـا هو اكثرها اهمية واقربها الى الواقع . ذلك ان كثيراً من احاسيسنا يبدو غير واقعي قطعا عندما يترجم الى لغة عادية . وهذا هو السبب في ان هذه الاحاسيس تظل مكتومة ابداً لا تجد قطعاً منفـذاً يعبر عنها ، مع انها تخالج كل انسان » .

وهكذا نرى ان كتاب القصة في القرن التاسع عشر كانوا متفقين على ان الحالات الذاتية يمكن ان تروى ، ولكن لا يمكن التعبير عنها وتجسيدها في القصة . ويؤكد هذا القول

دراسة (وليم جيمس) القيمة عن سيكولوجية الفكر وذلك في كتابه « اصول علم النفس Principles of Psychology » الذي نشر عام ١٨٩٠ . ولقد كان (وليم جيمس) هو الذي ابتكر اسم «تيار الوعي» وهو تعبير مجازي للدلالة على التدفق الذهني واتصاله مع تغيره المستمر .

لقد قال وليم جيمس ان الوعي انما هو اندماج كل ما عانيناه وما نعانيه من تجارب، وكل فكرة هي جزء من وعي شخص، وكل فكرة هي ايضاً فريدة في نوعها ودائمة التغير . ويبدو اننا نختار من الافكار ما نريد ، اما بوعي او بدون وعي ، فنهتم باشياء معينة وبتجارب بعينها مهملين بعضها ، وطارحين بعضها الآخر جانبا. وبعدما تطرأ على الذهن فكرة من الفكر مرة ثانية ، فانها لا يمكن ان تكون ابداً الفكرة ذاتها كما طرأت اول مرة . انها في حالة ورودها مرة ثانية تحمل في ثناياها نضارة التجدد والسياق الجديد الذي عادت فيه الى الظهور . **« ان التجربة تعيد تكييفنا كل لحظة ، وان ارتكاسنا العقلي في كل أمر معين هو في الواقع حاصل تجربتنا الحياتية للعالم باسرة حتى هذه اللحظة »** . والواقع ان هذا لا ينطبق على افكارنا فقط ، بـــل على مدركاتنا الحسية كما يسجلها الوعي .

أن للفكر خطى وسبلا متغيرة ، «ففيه منطقة هي مركز التجربة وهي منطقة مشعة مضيئة » وتحيط بها منطقة مغبشة هي « هالة » او « طفاوة » الافكار الأخرى . وما يهمنا قبل

كل شيء هو وصف (وليم جيمس) لصعوبة الامساك بالأفكار اثناء انسيابها ، وصعوبة ايقافها وفحصها :

« ان اندفاع الافكار يكون قوياً لدرجة اننا دوماً تقريباً نصل الى نهايتها قبل ان نستطيع ايقافها ، وحتى لو اوتينا المهارة واستطعنا ايقافها ، فانها تفقد في الحال صفاتها وتستحيل شيئاً آخر ، كما تستحيل ندفة الثلج في اليد الدافئة الى قطرة من الماء . وهكذا فاننا نجد اننا بدلا من الامساك بالشعور في ظرفه واثناء سيره الى نهايته ، نجد اننا قد امسكنا فقط بشيء له تسمية ، وهو في غالب الاحيان آخر كلمة فهنا بها . وفي هذه الحالة نكون قد امسكنا بالكلمة وهي في حالة ركود ، بعد ان تكون قد فقدت دلالتها ووظيفتها ومعناها الخاص في العبارة . اما محاولة التحليل الاستبطاني في هذه الحالة فانها تشبه بالامساك بخذروف في دورانه لادراك حركته والامساك بها ، او باطلاق الغاز بسرعة لادراك كيف تكون الظلمة » .

هل يعني هذا ان الكاتب القصصي الذي يحاول ان يسجل ما يجرى في الدماغ ، انما يجرى وراء المستحيل ؟ وهل مكتوب له ان يلازمه الفشل في محاولته التعبير عن الوعي في كلمات ، وان يجد دائماً ضوءاً بدلاً من الظلمة عندما يسعى الى ان يوجه ضوءه الى الظلمة ، وان تستحيل ندفة الثلج الى ماء

في اللحظة التي يمسكها بيده ؟ اليست هناك طريقة ما نستطيع بهـــا الامساك بالخذروف في دورانه على ان نبقيـه دائراً في الوقت ذاته ؟

ترى كيف نستطيع ان نجعل القصة النثرية قادرة على التعبير عن ادراكنا المباشر للعالم حولنا ، وعن العدد العديد من الانطباعات المباشرة و « طفاوات » و « هالات » الفكر الواعي واللاواعي ، ذلـك الادراك الذي يحيط بنـــا ، بينما نكون مثلا نوجه عبارة الى صديق يجلس على المائدة قبالتنا ؟ اننا قد نلاحظ ملامح وجهه بدقة ونحن نتحدث اليه ، كمـــا نلاحظ التعبير الذي يرتسم عليه وتلونه ، ولون ملابسه ، او شكل ربطة عنقــه او الثؤلول الذى في رقبته . ان الملامح المميزة قـد تطفو في المنطقة المضيئة من تجاربنا وقـد تبقى في منطقة الطفاوة المحيطة بعقلنا الباطن ، وبينما ندرك باننا نفكر بمـا نقوله له تكون في نفس الوقت مخيلتنا النشيطة تعمل على مستوى آخر ، وقـد تعكس ما نحس به نحو الشخص الذي يجلس قبالتنا ، او تترك هذا الجو كله لتطوف في حقل او بحر او وجوه اخرى او لعبة جولف . ان كل هذا قد يحدث ونحن مـا زلنا نتحدث مع الرجل حديثاً مترابطاً وحتى بينما تلتقط عيوننا التعبير على وجهه وتسجله، كما تسجل آذاننا ضحكته، وكلماته ، وضجة سيارة عابرة ، وصفير قطار بعيد ، وطقطقة الصحون . وتلمح (عيوننا) فتاة على المائدة الثالثة تضع احمر الشفاه . وفي الوقت نفسه نرفع فنجان القهوة الى شفاهنا بحركة

آلية فتدرك طعمها وحرارتها ، (كما نلاحظ حتى المواد التي تتركب منها ، ككمية السكر التي وضعناها مثلا) واذا كنا معرضين لتداعي الخواطر كبروست فـان الرشفة من الفنجان تثير فينا ذكريات فناجين اخرى من القهوة ، وهذه بدورها تغرق ذاكرتنا ، فكأنها بهذا تسيلها متذبذبة تمازج وتخلط بين الصور والكلمات معاً . ورغم كل هذا فان حديثنا مع الشخص الآخر يستمر دون ان يعرف بهذا الفيض الزاخر من انطباعاتنا ، كما اننا بدورنا لا نعرف عن انطباعاته ، غير التي يفصح عنها .

ان هذه المحاولة التركيبية من جانبي لتبيان فورية الاختبار الذهني (التجربة الذهنية) لا يمكن ان تكون سوى رسم بياني لهيكل الوعي ، فهي لا يمكن ان تبدأ بالتعبير عن تعقد الفكر وعن الاختبار الحسي ، ناهيك عن امكانها ان تسجل ، كلمة كلمة ، مثـل تلك المادة السمفونية ذات العناصر المتآلفة التي تعزف فيها غالباً وغالياً آلات معينة ولكن تحيط بهـا وتقتحم عليها عزفها باستمرار اصوات آلات اخرى . وكيف تستطيع أن نحتفـظ بلب الفكر منفصلا عن الطفاوات والهالات ؟ ان هذا ما لا نستطيعه ، ولو فرضنا اننا استطعناه فانه سيثقل على انتباه القارىء لدرجة لا يطيقها ، ومثل هـذا العمل نشك في قيمته الفنية لانـه شبيه بتسجيل لاصوات الضجيج في مطعم .

ولذلك فاننا نعترف هنا بان (بالزاك) و (دستويفسكي) كانا على حق عندما قالا بضرورة تلخيص افكار شخصياتهما ،

وبضرورة ترجمة احاسيسها ، في كلمات . اما الامر الذي لم يستطيعا ان يعيراه اهتماماً في ذاك الوقت فهو ان الفنان قادر على أن يخلق وهماً في نفوسنا باننا في داخل عـــقل الشخصية القصصية ، وذلك باتباع الطريقة نفسها التي اتبعها (بالزاك) مثلا عندما أوهمنا باننا داخل (نزل فوكير) ، فقد اكثر من التفاصيل بطريقة تبعث الحياة في المحجوب ، ممـا جعلنا نحس وكأننا في النزل نعيش مع ساكنيه كلما تكشفت لنا القصة . وبعبارة اخرى فان مـــا لم يستطع استشفافه كتاب القصة في القرن التاسع عشر هو ان بالامكان مثلا بعث ما يجرى ليلة عيد الميلاد في بيت ديد الوس (بطل جيمس جويس): ولكن لا بتكديس الاوصاف المادية الواقعية بل بوصف ما يجرى في ذاك البيت من انفعالات حادة عنيفة . لقد اتخذ النقاد في العقد الثالث من القرن العشرين اتجاهاً خاطئاً (مالبثوا ان صححوه) عندما قالوا ان (جيمس جويس) لم يقدم لنـــا بدقة افكار شخصيات قصته « عولس » . لقد تصوروا ان (جويس) قد اولج آلة تصوير سينمائية الى عقول ستيفن ديدالوس وليوبولد ومولي ، فكانوا مفروضاً فيه ان يعرض علينا كل شيء وجدته الالة. ولم يسلم من هذا الخطأ حتى كاتب متأن مزاول لفن القصة مثل (ايديث وارتون Edith Warton) (٨) الذي وصف الطراز الانسيابي من الكتابة بانه تسجيل لوفرة غير منسقة من الانطباعات والافكار . ان ما لم يستطع ادراكه هؤلاء النقاد هو ان(جويس) كان يقوم بعملية اختيار وترتيب دقيقة،حتى في

تلك الحالات التي يخيل لنا فيها انه يجمع اشياء تأتي بالتداعي دون ترابط . ان ما كان يهدف اليه (جويس) في اختياره هو ان يوهمنا بانه **ليس هناك اختيار** ، ذلك لانه كان يدرك ان ما يقوم به ليس الا **ترجمة** بالكلمات لاشياء خافية تعز على الوصف وبعبارة اخرى فانه استفاد من تجارب الحركة الرمزية .

وهذا يعود بنا الى حركة ماضية، تلك هي حركة الرمزيين، وثورتهم على مذهب الطبيعيين . وها نحن في العقد التاسع من القرن التاسع عشر حيث نستمع الى مناظرة مشهورة عن القصة، جرت بين (سير ولتر بيزانت) Sir Walter Besant (٩) وبين (هنري جيمس) ثم دخل فيها (روبرت لويس ستيفنسون Robert Louis Stevenson) مجلجلا بفصاحته . لقد كان (ستيفنسون) هو الذي عبر عن المشكلة بمنتهى الوضوح وذلك عندما اشترك في المناقشة القائمة فقال :

« الحياة فظيعة رهيبة ، ومعدومة الحدود ولا منطقية وفظة ومؤلمة موجعة . اما العمل الفني فهو بالقياس اليها شيء مرتب محدود ومحيط بذاته وعقلاني ومتدفق ومنقح . ان الحياة تفرض ذاتها بقوة غاشمة كالرعد الارعن ، ولكن الفن مثلا ، لنقل ، في لحن اصطنعه اصطناعاً موسيقار حصيف ، يستأثر بالاصغاء من الاذن في غمرة الاصوات الأشد صخباً ، التي تحيط بتجربتنا الحياتية ... ان القصة لا تحيا بفضل اوجه

شبهها بالحياة ، فهذه الاوجه مفروضة ومادية ، مثلها في ذلك مثل الحذاء الذي يجب ان يظل من الجلد ، انما تعيش بفضل ما لا يحصى من اوجه تباينها عن الحياة ، فهذا التباين مقصود وذو مغزى ، وهو في آن واحد منهج العمل الفني ومعناه » .

فاذا استبدلنا كلمة « **الحياة** » في هـذه القطعة الرائعة بكلمة « **الفكر** » او « **التجربة الحسية** » فان ملاحظات (ستيفنسون) السابقة تنطبق تمام الانطباق على القصة الذاتية .

لقد وسع هنري جيمس ، في هـذه المناقشة ذاتها ، من تعريف التجربة ومجال القصة بحيث تشمل عالم الذات :

« ان الانسانية واسعة شاسعة ، وللواقع الف شكل وشكل ، واقصى ما يمكن ان نؤكده ان ازهاراً من القصص تتضوع بعبير قصصي وبعضها الآخر يخلو من ذلك العبير . اما ان نخبرك ، مقدماً ، كيف تصوغ عقداً قصصياً وتنمق باقة قصصية ، فهذا أمر آخر . وبالمثل فانه من المستحسن والمعقول معاً ان نقول ان على المـرء ان يستمد من تجاربه فيما يكتب ، على انه قد يكون لمثل هذا القول في اسماع الطامحين المتنطعين للتأليف رنين السخرية ومذاق الهزء . فالى أي نوع من التجربة نقصد ، وأين تبدأ التجربة وأين تنتهي ؟ ان التجربة لا تحد اطلاقاً ، كما لا تكتمل

اطلاقاً . أنها حساسية عظمى ، انها كناية عن شبكة عنكبوتية هائلة ضمت خيوطها من انفس الخيطان الحريرية المعلقة في حجرة الوعي ، تقتنص في نسيجها كل ذرة يحملها الهواء . انها جو الذهن بالذات، وعندما يكون الذهن تخيلياً – واكثر من ذلك عندما يصدف ان يكون صاحبه عبقرياً – فانه يستجمع اضأل نأمات الحياة وسكناتها ، ويحيل خلجات الريح بالذات التي مكامن يستوحيها ويستنبط منها الوعي » .

اننا نقع في هـذه القطعة على تعبير ممتاز ذلك هو « جو الذهن » . ان هذا التعبير ليصف جهد المستطاع ما حاوله كتاب القصة عندما ارادوا تصوير حياة شخصياتهم الباطنية . وسواء أحاول هؤلاء الكتاب التعبير عن التجربة العقلية بطريقة من الطرق الفنية او بأخرى - وما اكثر الطرق التي كان يبتكرها الكتاب دوماً - أم اكتفوا بطريقة المفرد المتكلم في تحليل النفس، كما هو الحال عند (بروست) ، فانهم جميعاً كانوا يحاولون ان يقتنصوا للقارىء جو الذهن .

ومنذ اللحظة التي حاول الكتاب فيها هذا، نشأت مشاكل شائكة تدور حول العلاقة بين الكاتب وشخصياته ، والكاتب وقرائه . اما المشكلة بالنسبة للكاتب فهي اي نوع من الاذهان يختار . ومن الواضح انه كلما كان الذهن اكثر بلادة كان على الكاتب ان يكون اوسع حيلة في ايجـاد ما يجذب القارىء

ويلذ له . وعندما يعمل الكاتب ذهنه ويختار فانه يواجه مشكلة ثانية تلك هي ان على الكاتب ان يفصم نفسه عن شخصيات قصته ، بطريقة تجعل الأفكار ، سواء أكانت تيار وعي او حواراً انفرادياً باطنياً ، تتحدث عن نفسها دون الحاجة لتدخله كراوية . وليست هذه مشكلة جديدة كما قد يبدو للوهلة الاولى ، فقد قال (فلوبير) منذ زمن طويل : **« على الفنان ان يكون في عمله كالإله في خلقه ، خفياً لا تدركه الابصار وقادراً على كل شيء ، وليكن اثره واضحاً في كل مكان ولكن يجب ألا يكون منظوراً . »** اما (تين)(١٠) فقد تصور الفنان وقد قطع السرة التي تربطه بعمله الفني . وعندما جابه (جويس) هذه المشكلة ، وهو يكتب قصته الذاتية ، اخذ يردد قول (فلوبير) فوصف الكاتب المسرحي بأنه « شبيه بالإله الخالق ، يظل ضمن صنع يديه او خلفه او فوقه ... قارضاً أظافره بقلق » . ان هذه المشكلة تثير تساؤلا آخر يستحق ان نفرد له فصلا مستقلا ، وذلك التساؤل هو : هل يستطيع الفنان ان يفصم نفسه فعلا عن شخصياته ما دام يستقي مادته مما في ذهنه ، (اذ هو الذهن الوحيد الذي يستطيع ان يستعمله في عملية الابداع الفني) ؟ وبعبارة اخرى: أليست ذاتية الشخصيات القصصية هي في الواقع ذاتيته هو ؟ وبالتالي: أليست القصة الذاتية طريقة مقنعة يسجل بها الكاتب تاريخ حياته ؟ ان (بروست) يجيب على هذا التساؤل جواباً شافياً ، كما سنرى .

ورغم ان هذه المشاكل صعبة معقدة إلا ان اعقدها هي المشكلة التالية : عندما ينتهي الكاتب من محاولته التعبير عن ذهن معين ، فانه يترتب على ذلك لقاء بين هذا الذهن وذهن القارىء ، مما قد يؤدي الى اندماج بين الجوين العقليين عند الاثنين . لم يكن الأمر كذلك في القصص السالفة القديمة ، فقد كانت القصة تُروى للقارىء فيستمع وينجذب اليها بالمقام الاول ، عن طريق اقتران ذاته (او التعرف على هذه الذات) بهذه الشخصية او تلك من شخصيات القصة . اما في القصة النفسية الحديثة فليس هناك ما يمكن ان يسمّى « قصة » بالمفهوم القديم لها ، فنحن لا نلتقي الا بشخصية واحدة فقط في كل مرة ، عليها نتعرف وبها نترابط . فاذا نجح الكاتب في جذب القارىء الى هذا الوعي المفرد ، فيجب ان يكون بوسعه ان يجعل القارىء يشارك شخصية القصة الشعور : ولا يستطيع القارىء بدوره ان يفعل هذا الا اذا تجاوب معها تجاوباً تاماً ، عند ذلك فقط يستطيع ان يسمع اصوات (دبلن) نفسها ، التي يسمعها (بلوم) ، او يحس بتكسر اصداف البحر تحت قدميه ، احساس (ديدالوس) بذلك وهو يسير على الشاطىء ، او يصيخ السمع لدقات ساعة (بيج بن) كالسيدة (دالووى) في قصة (فرجينيا وولف) ، او تعود اليه ذكريات الروائح التي شمها في الماضي عندما يخبره (بنجي) في «الصوت والغضب The Sound and the Fury » (لفولكنر) بأن (كادي) تتضوع برائحة الاشجار او ان رائحة (فيرش)

كانت كرائحة المطر . ان القطعة التي تصف (بينجي) تشبه الفقرات الاولى من « صورة الفنـان في شبابه » ، (لجيمس جويس) ، فنحن هنا في ذهن انسان متأخر مقصر عقلياً « فهو عقلياً في الثالثة وجسدياً زمنياً في الثلاثين » . ان مأثرة (فولكنر)لتتجلى في انه جعل من(بينجي) شخصاً ندركه حتى عندما لا نستطيع ان نقرن انفسنا به كلياً ونرى فيـه صورة من نفسنا ، فلقد جعلنا (فولكنر) نتعرف على الجانب الشاعري من صاحب عقلية بلهاء ، منيراً في نفوسنا الاشفاق والعطف . وفي الوقت ذاتـه تحايل حتى دفعنا الى موقف مزدوج يكمن في اننا نقرأ ونتعلم من مستوى الادراك الصبياني لبينجي — كتجربة مباشرة — بينما نستخدم ملكاتنا الراشدة لاستخراج العبرة والمعنى من المعلومات التي يمدنا بهـا ذهن (بينجي) . وبعبارة اخرى فان هناك القصة كما ترويها افكار (بينجي) المنسابة ، والقصة التي على القارىء ان يستخلصها من تلك الافكار .

ان مـا يلفت النظر في قصة ، كقصة « عولس » ، او كقصة (فولكنر) التي تحدثنا عنها ، هو اننا عندما نصل الى نهايتها نكون قـد ولجنا — بل عشنا — الى داخل عقليات شخصيات عدة ، وهذا ما لا نستطيع عمله في حياتنا اليومية حيث نعيش سجناء وعي واحـد فقط ، هو وعينا . وهكذا فان القصة النفسية باشراكنا مباشرة في تجـارب شخصياتنا العقلية قد وسعت جداً من مجال فن القصة النثرية . وان

قراءة مثل هذه القصة لتزيد من تجربتنا بشكل لم نعهد له مثيلا. لقد كان قارىء القصة قبل هذا يجلس وكتابه بين يديه وليس له من المؤلف سوى مطلب بسيط ، فكأن لسان حاله يخاطب المؤلف قائلا : « سلني ، واكتب لي ملهاة او مــأساة تسيل الدموع . قصّ علي حكايات المضحكين والمحبين ، ولتكن قصة تسمرني في مكاني وتسمر عيني بالصفحة . »اما في القصة الذاتية فالآية معكوسة ، ففيها يقول المؤلف للقارىء : « هــذا هو السجل الفني لعقل في ذات اللحظة التي يفكر فيها ، فحاول ان تخترق حجبه وتنفذ اليه ، وستعرف ما يجلوه لك هــذا العقل لا غير . واذا كان هناك اية « قصة » فانك انت الذي يجب ان تجمع اطرافهــا لا انا . انني انا الذي رتبت لك هذه الصورة التخيلية ، ولكن عليك انت ان تختبرها وتجلوها » .

ملاحظات

١ – عنوانه بالفرنسية « A la recherche du temps perdu »
وقد ترجمه الى الانجليزية « C. K. Scoth Moncrieff ».

٢ – يستعمل المؤلف في الاصل كلمة « Epiphany » وتعـني
عيد الغطاس او عيد الظهور او تجلي روح غير مرئية .

٣ – Harry Levin (١٩١٢) ناقـد أمريكي ، من رجال
جامعة هارفرد . كان استاذاً زائراً بجـامعة السوربون
(١٩٤٢ – ١٩٥٣) . من أشهر كتبه :
James Joyce : A critical Introduction (1941)

٤ – Fanny Burney (١٧٥٢ – ١٨٤٠) :
كاتبة قصصية انجـليزية عاصرت (دكتور جونسون)
و (بيرك) . تزوجت عـام ١٧٩٣ جنرالا فرنسياً كان
ملتجئاً لانجلترة . نشرت مجموعة مذكراتهـا الاولى
(١٧٦٨ – ١٧٧٨) عـام ١٨٨٩ ، وظهرت مجموعة
مذكراتها ورسائلهـا (١٧٧٨ – ١٨٤٠) ما بين
١٨٤٢ – ١٨٤٦ .

٥ – Wyndham Lewis (١٨٨٤ – ١٩٥٧) :

رسام وكاتب قصصي . كان زعيم المدرسة التجريدية في الرسم ، وقد اصدر مجلة للدعوة الى هذه المدرسة والدفاع عنها (١٩١٤ – ١٩١٥) . كثير من لوحاته محفوظة في معرض الرسوم الشهير بلندن المعروف باسم The Tate Gallery وكذلك في (متحف فيكتوريا والبرت) بلندن ايضاً . من أشهر رسومه صورة (اديث سيتويل) وصورة (ت. س. اليوت) . وفي عام ١٩٥٦ أقيم لرسومه عرض عام في (التيت جالاري) .

٦ – « The Pickwick Papers »

قصة للكاتب القصصي الانجليزي (تشارلز ديكنز) . ظهرت اول ما ظهرت في عشرين جزءاً على مدى عشرين شهراً من نيسان (ابريل) ١٨٣٦ الى تشرين الثاني (نوفمبر) ١٨٣٧ ، ثم جمعت في كتاب عام ١٨٣٧ ولم يكن كاتبها قد تعدى الخامسة والعشرين عاماً .

٧ – أوجين دي رستنياك Eugène de Rostignac :

احدى الشخصيات الشهيرة في قصص بالزاك « صور من الحياة الباريسية » . وهو شخصية رئيسية في قصته « الاب غوريو » وفيها يبدأ تلميذاً فقيراً ولكنه يستطيع النجاح في مجتمعات باريس الفاسدة بسبب للنساء المعجبات به .

٨ — Edith Wharton (١٨٦٢ — ١٩٣٧) :
كاتب قصصي أمريكي .

٩ — Sir Walter Besant (١٨٣٦ — ١٩٠١) :
كاتب قصصي وله تأليف في موضوعات متنوعة .

١٠ — Taine (١٨٢٨ — ١٨٩٣) :
ناقد ومؤرخ فرنسي .

الفصل الثاني

الانعطاف الباطني

- ١ -

ما كان ، في الواقع ، صدفة واتفاقا ، ان يجد مارسيل بروست وجيمس جويس ودوروثي ريتشاردسون انفسهم يكتبون القصص النفسية في مستهل القرن العشرين . فلقد كانوا ابناء القرن الرومانطيقي وكان العقل والعقلانية قد استسلما منذ زمن مديد للاستبطان والحس . واذا كان المذهب الكلاسيكي (الاتباعي) عقلا ويقيناً مطمئناً ، فان المذهب الرومانطيقي (الابداعي او الانطلاقي) كان استغراقاً ذاتياً واشعاعاً .

لقد بدأ البطل الرومانطيقي يتأمل في شؤون قلبه فانتهى به الأمر الى التأمل في شؤون عقله ، وهنا اكتشف ان القلب الذي هو الاحساس والشعور والعقل الذي هو رمز الفكر والادراك ، يمكن ان يربطا ربطاً وثيقا، فالعقل في كثير من الاحيان يحاول ان يفسر ما يحس بـه القلب .

ان القصة النفسية التي اكتشفها (صمويل ريتشاردسون) صدفة ، باستخدامه نهج الرسائل الانجيلية التي قربت القارىء من افكار شخصياته الروائية ومشاعرها ، اقول ان هذه القصة النفسية قد انخسفت وافسحت السبيل امام القصة

الوجدانية النفسية الحديثة ، التي يعاد فيهـا خلق المشاعر والافـكار بالذات . لقد وصف(كولريدج صمويل ريتشاردسون) بانه يسجل « الوعي العليل لكل فكرة واحساس في مـد العقل وجزره ، وبالاختصار تشابكـــه وانكماشه الذاتي وديمومته شبه الخيالية » . ليس اخصب من النقد يستشف غياهب المستقبل ويستقرئه عندمـا يُقيّم الماضي . وان (كولريدج) اذ كتب عن «مد العقل وجزره »فانما كان يصف في الواقع ما ستحاول ان تفعله القصة الانسيابية « قصة تيار الوعي » ، فقد كان هو الذي تحدث كذلك عن «ابعاد الوعي المغبشة» وعن « حالات الكيان الباطني » اذ وصف «التعليق الطوعي للانـكار » الذي يتطلبه كل كاتب من قرائه . لقـد عبر (موباسان) عن الفكرة ذاتها عندما كتب يقول :

« ان اصطناع الحقيقة هو ان تعطي صورة تخيليـة عن الحقيقة ... وهكذا فان الواقعيين الموهوبين يجب ان يدعوا بمصوري الاوهام ... لا باللاظاهريين (اللاظاهرية : مذهب القول بان الظواهر المرئية هي وهم) . كما ان (بودلير) تحدث عن « السحر الايحائي » باعتباره وظيفة « الفن الخالص » ، وكان هذا قولا عبر عنه من جديد جول لافورج عندما كتب يقول ان **« العمل الفني لا يمكن اطلاقاً ان يكون المثيـــل المساوى لحقيقة المجازية الاستعارية »** . واذا كان الرمزيون ، والطبيعيون الذين ثاروا على الرمزيين ، يرون انه ليس بالامكان اتفاقهم ، فان للفريقين ، في اعماقها ، غايات متشابهـة :

فالقائل بالطبيعية قد يتمسك بحجته ومستنداته القوية والرمزي قد يتمسك برموزه ، وكلاهما على كل حال ، ارادا ان يخلقا صورة تخيلية للحقيقة .

ان القصة النفسية الحديثة هي « حديثة » لكونها تعكس لنا النزعة الباطنية البعيدة الغور لقرننا هذا ، واننا لنرى هذا الانعطاف الذاتي معكوساً في كتابات (وليم جيمس) و(هنري بيرجسون) ، وبعدهما على المستوى التربوي والتحليلي في آثار (سيجموند فرويد) . ذلك ان استكشافهم لبسكولوجية التفكير ليذهب الى ابعد بكثير من مجرد تحليله ذلك التحليل المجرد ، الذي حاوله بشجاعـــة كل من هيوم ولوك وبيركلي وميل . وعندما بدأ كل من بروست وجويس، ودوروثي ريتشاردسون الكتابة ، كان نفوذ (فرويد)المحسوس لم يزل في بدايته ، ولهذا يجب ان نعتبر بيرجسون ، بتأثيره في بروست (والى حد ما في جويس) وان نعتبر كذلـك (ويليام جيمس) ، في روايته للاختبـــار الفكري والتجربة الفكرية ، بمثابة خالقي الجو العقلي الذي ظهرت فيـه الى الوجود القصة الذاتية . وكما هو الشائع دائماً فان التغيرات التي تطرأ على التفكير الفلسفي تعلن عن الابتـكارات والبـدع التقنية في الفنون . من الأمور المعروفة ان (بروست) قـــد درس على يدي (بيرجسون) لمدة قصيرة ، وانه درس كتبه، ولكنه لا يأتي على ذكره الا مرة واحدة وذلك في « سدوم وعموره Sodome et Gomorhe » أحـــد اجزاء قصته عند

ذكره لآثار العقاقير المنومـة في الذاكرة . والذاكرة هي في مقام القلب من ابحاث (بيرجسون) ، كما هي كذلك عنـد (بروست) قد تناول آراء (بيرجسون) بالدراسة الدقيقة مثل : مفهوم (بيرجسون) للزمن ـ الديمومة ـ كمقياس يقاس به الوجود ، و« سير الماضي غير المرئي وكيف يقرض آكلا في المستقبل » ، وبحثه في نفع الماضي في تطور العمل الابداعي الخلاق ، ومناقشته للحدس والواقع ، وايمانه باشعاع التجربة ودفقها . ولقد آمن (بيرجسون) ، كما آمن (وليم جيمس) ، بان التجربة تكيفنا باستمرار ، وان الوعي عملية نمو لا نهاية له ، ما دام العقل والحواس تقوم بوظائفها ، وبعبارة اخرى فان هناك « استمراراً في حاضر حي لماضي غير محدد » . وينتج عن هذا ايضاً الاهتمام بالزمن الذي هو واسطة العقد في القصة النفسية . فان الساعة المصنوعة تقيس الساعات الزمنية بانتظام مستمر ، اما الوعي فانه احياناً يجعل الساعة الواحدة تبدو وكأنها يوم كامل ، او اليوم يبدو وكأنه ساعة. وهكذا يختلط في الذهن الماضي بالحاضر : فنستحضر فجأة احدى ذكريات الطفولة التي هي بحساب الزمن من الماضي البعيد ، ولكنها في اللحظة التي تستعاد فيها ، تستحيل في الذاكرة ، حالا ، شيئاً واضحاً حياً قد بعث من جديد . وعلى هذا فان الكاتب القصصي عندما يسجل في قصته الافكار اثنـاء مرورها في ذهن الشخصية القصصية ، فانه يلتقط ويسجل اللحظة الآنية لا غير . وهذه الحقيقة تجعلنا ندرك انهـا لم

تكن صدفة ان نجد (جويس) يحاول تسجيل يوم واحد في « عولس » ، وان نجد ان (فرجينيا وولف) في كل كتاباتها مهتمة «باللحظة» .

ان من الخطأ ان نجعل (بيرجسون) هو المؤثر الوحيد في (بروست) . لقد وجد (بروست) عند بيرجسون آراء فلسفية ونفسية هامة تناسبه ، ولكنه عندما اراد ان يعبر عنها فنياً، اتجه الى تلك الحركة الادبية التي كانت في اوجها عندما بلغ الكاتب نضجه ، تلك هي الحركة الرمزية التي تعلم منها (بروست) الشيء الكثير . فما كان يؤمن به هؤلاء الرمزيون - على الصعيد الفني -كان قريباً جداً من مذهب (بيرجسون) : فبيرجسون وصف تدفق الحياة ، والرمزيون سعوا الى حصر ذلك التدفق في كلمات . لقد كانوا يؤمنون بان الطريقة الوحيدة لاستحضار التجربة المضمحلة الزائلة - في ميدان الادب - هي باستعمال الصور والرموز - الرموز الشخصية لفنان معين - ولا بد في ذلك من جمال اللفظ للتعبير عما في الذهن . ان (لافورج) يقول : « ان دساتيني (*) متغيرة دائماً ، وما من دساتين تماثلها » . وهكذا فان جذور قصص (بروست) تمتد عميقاً في الحركة الرمزية .

والآن ما قولنا في (جويس)؟

(*) الدساتين : مفاتيح الانغام في الارغن او البيان وكذلك مفاتيح الحروف في الالة الكاتبة .

في شخص معقد كجويس يجب ان نتوقع التقاء مؤثرات عدة ومتشابكة ، فقـــد استمد من (توما الاكويني) (٤) و (فيكو) (٥) ، وكان عارفاً بالحركات الادبيـة في عصره مطلعاً عليها ، كما كان قادراً على ان يستقي من آداب عـــدة بفضل مواهبه اللغوية الباهرة وتمكنه من عدد من اللغات . لقد درس كثير من النقاد هذه الجوانب من الكاتب الايرلندي بالتفصيل ، ورغم هذا فيبقى شيء كثير يتطلب الاستكشاف. على ان هناك مصدراً واحداً يهمنا كثيراً في هذه الدراسة وقد جاهر به (جويس) نفسه ، ومع هذا فلم يؤخذ مأخذ الجد . في عام ١٨٨٨ ، عندما كان (جويس) في سن العشرين ، وقعت بين يديه قصة فرنسية كانت قـد كتبت عندما كانت الحركة الرمزية في ذروة غليانها . اما الكاتب فهو (ادوار دو جاردان Edouard du Jardin) واما القصة فعنوانها « اشجار الغار المقطوعة Les Lauriers sont coupés » وفي دبلن تحدث (جورج مور) (٦) عن هذه القصة وعن كاتبها الذي كان صديقاً له ، ويظهر ان طريقتها الفنية في السرد قـد تركت ابلغ الاثر في نفس (جويس) ، وفي هذه القصة يجد القارىء نفسه داخل عقل الشخصية الرئيسية فيهـا من اول كلمة حتى آخر كلمة، اما الاحداث في القصة فلا تكاد تذكر ، وخلاصتها ان شاباً لاهياً في باريس يقع في حب ممثلة ، ويجود عليها بالمال الذي كانت تكثر من طلبه ، آملا في النهاية ان تجود عليه

بأكثر من الكلمات المعسولة والبسمات ، ولكن الزمن يثبت له انه كان يبني قصوراً في الهواء . انها كقصة عمل بسيط بحيث يصعب على المرء ان يتصور انها قادرة ان تؤثر ، ولو من بعيد، في خلق عمـل ضخم قيم كقصة « عولس » . والامر المستغرب، ان (جويس) عندمـــا كان يسأل من اين ينبثق فن القصة الانسيابية (قصة تيار الوعي) في قصته ، كان دوماً يجيب بأنه مدين (لادوارد دو جـاردان) . وفي ذلك الحين كان (دو جاردان) ما زال حياً ، ولو ان قصته ذهبت في غياهب النسيان منذ زمن بعيد. وفي لحظة عين اصبح الكاتب الفرنسي شبيهاً بأليعازر (٧) وقد قام من بين الاموات – اجـل لقد عاد الى الحياة ثانية ونال قبساً من الشهرة ، ولكن بعد اهمال شبيه بالموت . واذا كان (جويس) قـــد قال انه مدين (لدو جاردان) فان (دو جاردان) ايضاً قـد اعلن انه مدين (لجويس) . وهكذا يمجد الحـاضر الماضي . وسرعان ما اعيد طبع « اشجار الغار المقطوعة » بمقدمة كتبها (فاليري لاربو) (٨) ، الناقد الفرنسي الذي كان اول من بين البنـاء الهومري (*) في « عولس » . وتنـاولت الصحف الكتاب بالتعليق وكأنه كتاب جديد ، كما ان (لاربو) عمـــد باسم « المونولوج الداخلي Le monologue intérieur » طريقته في السرد . وفي عام ١٩٣٠ القى (دو جاردان) محاضرة حاول

(*) نسبة الى هومير مؤلف الالياذة .

بها ان يعرف المونولوج الداخلي وان يعزو اول استعمال له الى (بول بورجيه) (٩) . وفي الواقع ان (لاربو) كان اول من استعمل هـذه التسمية للدلالة على القصة الوجدانية او القصة الانسيابية (قصة تيار الوعي) وان كان من الممتع ان نعرف ان (بورجيه) المتحمس لكل مـا كان ينطوي في زمانه تحت اسم « علم النفس » ، هو مبتكر هذه التسمية

تدعي (ماري كولم Mary Colum) في مذكراتهـا بأن قيام (جويس) ببعث قصة (دو جاردان) للحياة كان « مقلباً ساخراً من مقالبه اللاذعة المحكمة » . فـاذا كانت على حق في دعواها هذه ، فانهـا تكون دعابة ظالمة اقترفت بحق اديب متقدم في السن موفور الاحترام — اقول دعـابة اخـذت في العالم الأدبي بقدر كبير من الجد لا يسمح لها بأن تكون فكهة . وعلى كل حال فان قراءتنا لقصة (دو جاردان) ترد على هذا الادعاء وتبعث الطمأنينة في نفوسنا . انها بلا ريب ، على بعد العهد بها وعلى الرغم من انهـا قد ذوت ، اول قصة انسيابية (حتى لو كانت من الناحية التقنية بدائية) كتبت للناس .

ان من السهل علينا ان نتبين كيف استطاع (جويس) أن يمعن النظر في تجربة (دو جاردان) وان يستفيد من اخطائها ثم يبني عليها تجربته ، مستخدماً مهارته اللغوية الفائضة ، مما مكنه من ان ينجح حيث فشل (دوجاردان). وفي اعتراف (جويس) بأنه مدين (لدو جاردان) اعتراف ضمني بأنه مدين للحركة الرمزية ، ذلك لان (دو جاردان) كان من الرمزيين . فلقد

انبثق كتابه هذا بشكل مباشر من مجالس ايام الثلاثاء الادبية في بيت الشاعر الفرنسي (ملارميه ١٨٤٢-١٨٩٨)، ومن الغليان الادبي الذي كان يعتمل في باريس في العقد التاسع من القرن التاسع عشر .

لقد حدد (ادموند ولسون) (١٠) منذ زمن العلاقة القائمة بين الرمزيين وكتابات (جريس) و (بروست) ، وذلك في دراسته البارعة « قلعة اكسل Axel's Castle » ، وفي هذا المجلد الضخم نجده قد قطر نظريات الشعراء الفرنسيين المسهبة واستخرج منها جوهر المذهب الرمزي كما يلي :

« يتباين كل شعور واحساس بعضه عن بعض ، وكذلك تتباين كل لحظة من لحظات الوعي . وتبعاً لهذا فان من المستحيل ان نستطيع التعبير عن احاسيسنا كما نمر بها تماماً ، اذ حاولنا وضعها باللغة التقليدية الشائعة العادية . وان لكل كاتب شخصيته الفريدة ، وان كل لحظة من لحظاته تتميز بوقع خاص وتركيب عضوي خاص . وان من واجب الشاعر ان يجد ، بل ان يبتكر اللغة الخاصة القادرة وحدها على ان تعبر عن شخصيته ومشاعره » .

حقاً ، لقد كان هذا هو ما سعى الى فعله الرمزيون . وفي (جويس) نجد ظاهرة غريبة مبهمة ومفيدة – ومتناقضة – تلك هي اننا نجده كاتباً واقعياً مفرطاً رفيعاً على نسق (فلوبير)

و (زولا) ، يلجأ الى اسلوب الرمزيين لتحقيق واقعيته هذه .

وعندما نشرت قصة (دو جاردان) لم تكد تسترعي انتباه احد ، وهذا ما كان منتظراً ، الا ان (ريمي دي جورمون) (١١) ذا العين النافذة وقف عندها ، فوصفها بقوله : « انها قصة تتراءى في الادب كما لو كانت بشيراً يومىء الى ظهور السينما » . وقرأ (جورج مور) ، الذي كان يتراسل مع دوجاردان ، القصة عندما كانت تنشر متسلسلة في « المجلة المستقلة La Revue Independante » فكتب اليه بأنها تكشف لاول مرة عن « الحياة الداخلية للروح » واضاف قائلا : « ولكنني اخشى ان تكون رتيبة ، والمستقبل امامنا وعلى كل حال انها شيء جديد » . ان خوف (مور) من ان تكون هذه الطريقة في القصص رتيبة يشير الى احد تلك العيوب التي يمكن ان يقع فيها هذا النوع من القصص ولكن كان ما يزال في حاجة الى من يكتشفه .

- ٣ -

اذا كان (بروست) و (جويس) يصدران في كتابتهما عن جو من الاستبطان والذاتية — وهو جو يؤلف في الواقع الازدهار المستمر للمدرسة الرومانطيكية — كان يغلف اواخر القرن التاسع عشر ، هذا مع ارتباطهما بالرمزيين في نقاط معينة هامة ، فاننا نتساءل : ما الذي حدا (بدوروثي ريتشارسون) لان تقوم بتجربتها القصصية المسهبة ؟ ان القراء الذين سألوا هذا السؤال لم يجدوا له جواباً مباشراً . ولكن مما لا شك فيه انها قد التزمت الى ابعد الحدود طريقتها في القصص وان بدت اجزاء قصتها المتعاقبة ، لبعض القراء، رتيبة مملة: فعندما صدر عام ١٩٢٥ الجزء الثامن منها — او الفصل الثامن كما كانت تسمي الاجزاء — وهو المسمى « الفخ The Trap » ، فان القراء لم يعرفوا عن الحقائق « المؤلمة » في حياة (ميريام هندرسون) ، ما يزيد كثيراً عما اكتشفوه في الجزء الاول، وان كانوا قد عرفوا الشيء الكثير عن اطوارها ومشاعرها ونوعية عقليتها ، وظلوا طيلة الوقت محصورين داخل وعيها . وهكذا تميزت قصة (دوروثي) بتمسكها البالغ بوجهة النظر

الفردية . ومع هـــذا فاننا نجد في « الفخ » معلومات ذات اهمية كبيرة .

في هذا الجزء الثامن من قصتها « الحج Pilgrimage » نجد (ميريام هندرسون) وقد انتقلت الى شقة جديدة ، وفي اول الجزء نجد اشارات الى كتاب كان قد ترك أثراً عميقاً في نفس البطلة ، ومع هذا فانها لا تذكر لنا اسمه :

« كان كتابها المنسي ملقى على الطاولة . انه الكتاب الذي أصبح فجأة محور حياتها ... فتناولته بيديهـــا واحست به يجذبها اليه بقوته الفريدة » .

ويصل الحمالون لنقل حاجياتها الى الشقة الجديدة ، ولكنها تظل مستغرقة في كتابها :

« بوسع الرجال ، بل ان لهم ، ان يصرفوا امورهم دون اشراف . وللمرة الثانية وقفوا يستمعون اليهـــا ، وكأنها لم تتحدث من قبل قط ، تشير الى الامتعة التي يجب ان تنقل ، ثم جلست الى كتابها » .

انها تتأمل في المجلد بحروفه الذهبية على غلافه الاحمر ، ثم تتذكر كيف وجدته في مكتبة تؤجر الكتب وسط صفوف من الكتب المعروفة لكتّاب مشهورين . (من عيوب المونولوج الداخلي في هذه القصة ان عنوان الكتاب واسم مؤلفه لا يخطران ولو مرة واحدة ببال البطلة ، وانه لصعب ان نصدق هذا ، ذلك لانهـــا كانت تمسك بالكتاب بشغف وتفكر فيه كثيراً) :

« ومع ان عنوان الكتاب واسم مؤلفه لم يكونا جذابين ، الا انها شعرت به يجتذب يديها ، فتناولته من الرف ، ونزلت به الى الشارع دون ان تتفحصه ، وهي تشعر بالرضا الغامر .

انها لا تستطيع الاستمرار في القراءة ما دام الرجال موجودين ، مع ان بين دفتيه الحمراوين تكن سعادة جديدة كلياً ..... »

ويتلو هذا وصف آخر لنقل الاثاث ، لنعود بعده الى الكتاب :

« وتصفحت ببصرها صفحات الفصل الاول ، هذا الفصل الذي اصبح الآن جزءاً من تجربتها . انها لترى هذه التجربة حية امام عينيها ، حتى ان هذه الصفحات القليلة قد حضرت في ذاكرتها وفيها تنمو ، كما ينمو ويمرع في الذاكرة يوم جميل حتى ليصبح اكبر من العام الذي هو جزء منه. ولكم ادهشها، عندما عادت اليه بعد انقطاع ايام مضطربة ، ان تجد انها من لم تقرأ غير صفحات قليلة . انها لم تقرأ غير الصفحات الاولى مرات ومرات ، وكأنها لا تريد ان تتركها ، وتريد ان يستمر الى الابد الرجلان اللذان في حجرة الفندق في حديثهما، خارج حدود الزمان والمكان . وفجأة خشيت من ان تقرأ مزيداً خشية زوال الكمال من — .»

ان اسم الكتاب يصبح عند القارىء أحجية تغرى بالحل، وان في طريقة (دوروثي ريتشارسون) ، وهي تجود علينا بالمعلومات، لمواظبة مشاكسة : فنحن مع كتاب عادي ، ومؤلف عادي ،

ورجلين يتحدثان في غرفة في الفندق «خارج الزمان والمكان».
ونستمر في القراءة ونحن نتساءل : ترى هل سنمنى بالفشل في اكتشاف الاسم ؟ ان بعض الافكار لتسيل من وعي (ميريام) في قصة (دوروثي) دون شرح ودون ان يتكرر ورودها — وهذا ما يحدث في ادمغة كل الناس : ومثال هذا اننا نجد في الصفحة الثانية من الجزء الاول العبارة التالية : « لعل الآنسة (جايلكس Gilkes) كانت على حق » ، ولكنا لا ندري ابداً من هي الآنسة (جايلكس) هذه . ترى هل ستكشف لنا (ميريام) عن اسم هذا الكتاب الذين بدا لها بالغ الأهمية ، او عن اسم مؤلفه ؟ ثم نقرأ :

« وأخذت تقرأ فقرة من هنا وفقرة من هناك ،متفقدة مرة ثانية العبارتين اللتين بهرتاها اكثر من غيرهما ، اكتشفت افكاراً غريبة تثور في عقلها . لقد كانت من الوضوح لدرجة انها اخذت تهدد بأن تحيل لذة القراءة الى مأساة مشتركة . لقد تذكرت الآن انها قد توقفت لفترة عند (ويمارش) و« توهجه الكئيب .... »

ها نحن اخيراً نقع عليه ! ان الرجلين هما (ويمارش) و (ستريذر) في فندق في (تشستر) ، والكتاب الذي بين يدي (ميريام) هو (السفراء The Ambassadors) (١٢) (لهنري جيمس) طبعة (مثوين Methuen) ذات الغلاف الاحمر والعنوان المذهب .

« ان في هذا الرجل زهواً هائلا مبهماً ، وان بهجتي بالعثور

عليه لتتسم بهذا ايضاً . لقد شعرت بالزهو وانا اكتشف اسرار تقنيته ، وبالزهو وانا ارقب كيف يعمل في تطوير القصة . ان الانتباه العميق، الذي تتطلبه هذه الطريقة الجديدة في التعبير، مبعثة الانغماس في الذات .... ولكن جهل هذا الرجل بما كان يكتب عنه كان جهلا لا واعياً ، ولهذا كان ساذجاً . اما ما يجب الا ننساه فهو انه كان الكاتب الذي وضع اول طريقة في كتابة القصة تبعث على الرضا التام ، هذا اذا كانت هذه تسمى قصة » .

« **اول طريقة في كتابة القصة تبعث الرضا التام** » .... « **هذه الطريقة الجديدة في التعبير** » ... ترى ما هو ذاك الشيء الذي اكتشفته (دوروثي ريتشارسون) في (هنري جيمس) وبدا لها – او لبطلتها – بالغ الاهمية بحيث اصبح الآن «محور حياتها » ؟ هذا سؤال جدير بالمناقشة والبحث .

ملاحظات

١ — Samuel Richardson (١٦٨٩ — ١٧٦١) :
بدأ حياته صاحب دار للطباعة في لندن . اشتهر بكتبه الثلاثة .

٢ — Samuel Coleridge (١٧٧٢ — ١٨٣٤) :
الشاعر والناقد الانجليزي المعروف.وله ثلاث مسرحيات ايضاً . اشتهر في النقد كتابه .

٣ — Jules Laforgue (١٨٦٠ — ١٨٨٧) :
شاعر فرنسي يدعوه المتحمسون له باسم (هايني) تشبيهاً له بالشاعر الالماني . من رواد « الشعر الحر » وله ايضاً مجموعة قصص قصيرة .

٤ — St. Thomas Aquinas (١٢٢٥ — ١٢٧٤ ?) :
فيلسوف ايطـالي ومن الآباء الدومنيكان . كتاباته سعي وراء الحقيقة ودفاع عن المسيحية .

٥ — Giovanni Battista Vico (١٦٦٨ — ١٧٤٤) :
مؤرخ وفيلسوف ايطالي من مواليد (نابلي) وكان استاذ

البلاغة في جامعتها . اشهر كتبه الذي يبحث فيه في المخيلة المبدعة ويدرس النظريات المتعددة في طبيعة الشعر.

٦. — George Moore (١٨٥٢ — ١٩٣٣) :

كاتب قصصي ايرلندي .

٧. — La Zarus « اليعازر »

الاشارة هنا الى الحكاية الرمزية في « العهد الجديد » وهي حكاية الرجل الفقير الذي سيدخل الجنة . واثناء الحروب الصليبية تكونت فرقة باسمه على انه هو القديس الحامي لها .

٨. — Valéry Larbaud (١٨٨١ —) :

كاتب فرنسي ، ثري تجول في العالم كثيراً . ترجم الى الفرنسية كوليردج، وتبلر ، وجيمس جويس . له مجموعة من « الشعر الحر » ويبدو فيها تأثير (ويتمان) وله تآليف كثيرة في القصة والاقصوصة والنقد الادبي .

٩. — Paul Bourget (١٨٥٢ — ١٩٣٥) :

كاتب قصصي فرنسي تتميز قصصه بما فيها من تحليل نفسي للشخصيات .

١٠. — Edmond Wilson (١٨٩٥ —) :

امريكي ، كاتب قصة وناقد من ابرز النقاد المعاصرين . اشتهر له كتابه الذي يدرس فيه الحركة الرمزية .

١١- Remy de Gourmont (١٨٥٨ - ١٩١٥) .

مؤلف وناقد فرنسي . كان من واضعي النظرية الرمزية ، ولكنه لم يلبث ان هجر هذه المدرسة .

١٢- « The Ambassadors » :

قصة بقلم (هنري جيمس) نشرت عام ١٩٠٣ ، تصور انعكاس الحياة الاوروبية على نماذج متنوعة من المواطنين الامريكيين . تتلخص القصة في :

« السيدة (ووليت) ارملة فاضلة كاملة ، ذهب ابنها (تشاد) الى باريس وبقي هناك ووصلت اليها انباء بأنه على علاقة بامرأة شريرة. فترسل خطيبها المعجب بفضائلها الساذج المسمى (ستريذر) ليعيده اليها . ويصل الى هناك فتصور القصة تأثير الحياة الباريسية عليه : يقف بجانب (تشاد) ظاناً ان العلاقة بينه وبين فتاته بريئة ، ثم تكون له مغامرات مع (ماريا جوستري) . ويقفه صديق السيدة (ووليت) الصدوق المسمى (ويمارش) على حقيقة الامر فيكتب للسيدة بذلك . وتثور وتقطع علاقتها بخطيبها وترسل ابنتها (ساره بوكوك) لتعود بشقيقها وتفشل كل المحاولات التي بذلت لجعلها تتأثر بالحياة الباريسية وتفسد . وتنذر اخاها بضرورة العودة. ويكتشف (ستريذر) الطيب حقيقة العلاقة بين (تشاد) وفتاته ويشعر بخطئه نحو السيدة (ووليت) فيدير ظهره لباريس ويعود لامريكا .

الفصل الثالث

وجهة النظر

- ١ -

ماذا عنت (دوروثي ريتشاردسون) عندما تحدثت عن « اول طريقة في كتابة القصة تبعث على الرضا التام » وذلك عندما وضعت بين يدي (ميريام هندرسون) نسخة من كتاب « السفراء » ؟ اننا نستطيع ان نحكم من الاشارات القليلة التي تقدمها لنا بأنها قرأت من الكتاب حتى عشاء (لامبيرت ستريذر) مع (ماريا جوستري) في لندن فقط ، ومع هذا فانها رأت في الكتاب ، في الصفحات الخمسين الاولى منه ، تقنية ومميزات بدت لها - قبل سنة ١٩١٠ - « طريقة جديدة في التعبير » .

ان هذه الطريقة الجديدة في التعبير تظهر عند « هنري جيمس) في ميله الى المحافظة على وجهة نظر ثابتة متماسكة ، او على مستوى ثابت من الوعي ، بها ينقل الى القارىء حقائق قصته . ولقد كان حريصاً في مقدمة « السفراء » التي كتبها لطبعة نيويورك (وليس الطبعة ذات الغلاف الاحمر التي كانت تقرأها مريام) على ان يشرح طريقته في القصص . وكان من الممكن ان يختار طريقة المتكلم ، ولكن « صيغة المتكلم في

عمل طويل ،مكتوب عليها بالتفكك ويضيف قائلا ان التفكك « ليس من مذهبي »واظن ان قراءه يوافقونه على هذا.
ماذا فعل اذن ؟ لو كان (هنري جيمس) قد استعمل طريقة المتكلم لرأينا بطله (ستريذر) يتقدم ليكشف عن حقيقته ، وعمره ، وماضيه ، والغرض من سفرته هذه الى اوروبا ، ولكن بدلا من هذا نجد ان (هنري جيمس) يجعل احداث ملهاته الساخرة تبدأ في فندق (بتشستر) حيث تتكشف الحقائق عن طريق الاستنارة المتبادلة بين ثلاثة اشخاص . فهناك اولا (ستريذر) وقد وصل الى الفندق واخذ يفكر ، باقتضاب ، في المهمة التي جاء من اجلها الى اوروبا ، ولكن لا تسنح له الفرصة للكشف عنها ، ثم هناك مقابلته العارضة (لماريا جوستري) التي كانت تعرف (ويمارش)، واستمعت الى (ستريذر) وهو يتحدث عنه ، واخيراً يصل (ويمارش) . ويتبع هذا منظر في حجرة الفندق ، وفيه نرى (ويمارش) يحاول ان يكتشف طبيعة «مهمة» (ستريذر) الخاصة في اوروبا ، مع ان من الواضح ان (ستريذر) لا يريد ان يتعجل البوح بها . وبعد قليل من مغامرات الفرجة على المناظر ، وشراء بعض الحاجيات ، يصل الثلاثة اخيراً الى لندن . ويكون (ستريذر) طيلة هذا الوقت عرضة لمؤثرات تجعله يتحلل حثيثاً من مسؤولياته تجاه خطيبته السيدة (نيوصم وليث) في ماساشوسيتس ، التي اوفدته في هذه المهمة (سفيراً) لها .

ان هذه « الطريقة الجديدة في التعبير » تقوم اذن على نوع من الاشعاع او الاستنارة المتبادلة : (ستريزر) ينير (ماريا)، وهي بدووها تنيره، وكلاهما ينيران (ويمارش)، و(ويمارش) بدوره ايضاً يستنير بهما . ان هذه الطريقة هي طريقة المسرحية في توضيح وتفسير منظر يمثل على المسرح . ولكنها هنا تلسم ببراعةتفوق ما نجده في القصة المسرحية. وبالتدريج نجدالقصة تتمركز في ذهن (ستريذر) ومنه تتكشف لنا الاحداث التي جرت في باريس ، وطبيعة مهمته التي تتركز في انقاذ (تشاد) بن السيدة نيوصم ووليت ، من الأزمة التي هو فيهـا اي من ذراعي غانية فرنسية ، كما كانت تعتقد السيدة (ووليت) . وبكل هدوء يسـلم (هنري جيمس) رأس خيط القصة للقارىء .

هذه هي الاموراسترعت انتباه (دوروثي ريتشاردسون) في القصة عند طبعها ،ولقد كانت ملاحظات تدل على بعد نظر في زمن كان ينظرفيه الى كتب (هنري جيمس) بمنتهى الحيرة والاندهاش .

- ٢ -

سمي (هنري جيمس) هذه الطريقة ، في تكشف حقائق القصة ، القائمة على اثارة الموقف والشخصيات القصصية عن طريق عقل احدى الشخصيات او عقول عـــدة شخصيات ، باسم « وجهة النظر » . وفي مطلع حياته الأدبية اكتشف حيلة يجعل بها شخصياته تكشف عن نفسها بأقل تدخل ممكن من المؤلف ، ولكنه لم يشرح بالتفصيل نظرياته التي قادته في هذا السبيل الا عندما كتب مؤخراً مقدماته . وفي المقدمة الأولى التي يناقش شخصية (رولاند ماليت) في قصته « رودريك هدسون (١) Roderick Hudson » يقول لنـــا « ان محور الاهتمام في « رودريك » يتركز في وعي (رولاند ماليت) ، فالدراما هي دراما هذا الوعي بالذات » . ويقول لنـا ايضاً انه كان عليه ان يجعل هذا الوعي حاداً حاذقاً ، ولكن « دون مبالغة » حتى لا يبدو متجاوزاً طاقة الانسان . وبعبـــارة اخرى فان « المشكلة الصغيرة اللطيفة تكمن في الابقـــاء على الوعي مترابطاً ، ومتصلا اتصالا وثيقاً مع عملية التعرية العامة للجانب الانساني من الشخصية القصصية ، وبالتالي تكمن المشكلة

في الابقاء عليه محتاراً غاشياً ، مدلسا عليه ، متحيراً ، قلقاً ، مضطرباً، وغير معصوم، هذا ما اسباغك عليه قدراً من الذكاء يجعله واضحاً مفهوماً اذ تنعكس عليــه الظواهر وتؤلف فيه الحالة و (القصة) معا . هذا هو مفتاح منهج (جيمس). اما اكتشافـات (رولا) المتدرجـة للحالات التي تجبهه وعلاقته بها ، فانها تقدم لنا مثلا على تكشف الدراما عن احداثها » .

وفي مقدمة قصته « صورة سيدة » (٢) The portrait of of a Lady التي يرى انها « اكثر قصصه تطابقاً وتناسقاً » بعد « السفراء » ، نراه يطيل الوقوف على مــا يراه اهم منظر في القصة ، وذلك المنظر هو جلوس البطلة في ساعة متأخرة من احدى الليالي لتراجع وتستعرض المجرى الذي اتخذته حياتها :

« انها تسهر بجانب نارها الخامدة ، هزيعاً طويلا من الليل، مأخوذة بسحر الاقرار بالحقيقة اقراراً تجــد فيه ذلك، ذلك الالم الذي ينتظرها ليدهمها فجأة . ان هذا المنظر يمثل فقط سير فهمها المعدوم الحركة ، وهو في الوقت ذاته محاولة لجعل وضوح عملها ، ذلك الوضوح الخامد المجرد، مماثلا في اثارته للاهتمام للمفاجأة الكامنة في مقابلتنا لقافلة او تعرفنا على قرصان . انه (اي المنظر) يمثل، بالنسبة لهــذا الامر ، تحقيقاً عزيزاً على قلب الروائي، من التحقيقات المتبعة للكشف عن الماهية ، بل انــه يمثل تحقيقاً لا يستغني عنه ؛ ولكن ذلك يمضي قبــد ما

دون ان يفاتحها بالامر او يقاربها انسان ودون ان تغادر كرسيها . انه بداهة افضل ما في الكتاب ، ولكنه مجرد صورة توضيحية عليا للخطة العامة .»

ان « الخطة العامة » في كتابة القصة عند (هنري جيمس) تقضي بأن تجعل تأملات الفرد مثيرة اثارة قصة من قصص المغامرات . ويشرح (هنري جيمس) خطته وكأنها وصفة طبية فيقول :

« ليكن محور الموضوع هو وعي المرأة الشابة فتحصل على مشكلة ملذة ممتعة كما تهوى . ولتحافظ في ذلك — على المحور ، وضع ايضاً اثقل الاوزان في هذه الكفة التي هي الى حد كبير كفة علاقتها بنفسها . وفي الوقت نفسه ، اجعل الشابة تهتم بالاشياء الخارجة عن ذاتها ولكن من غير شطط،ولا خوف من تكون هذه العلاقة محدودة اكثر مما يجب . وضع في الكفة الثانية الوزن الأخف ... وبالاختصار اضغط ضغطاً أخف على وعي الشخصيات الثانوية الاخرى في القصة ، وخاصة وعي الرجل ، واجعل ما في الكفة الثانية ملذاً ممتعاً للدرجة التي يكون فيها معيناً للوعي الأصيل فقط » .

لقد ظن (جيمس) بهذه الطريقة استطاع ان يقدم « اكبر قدر من الكثافة بأقل قدر من الضغط » . ان يقظة البطلة

(ايزابل) وتأملهـــا ــ وهما ، في الواقع ، مونولوج داخلي جرىء التنظيم رفيـع الغربلة والتنقيب- يؤلفان عند (جيمس) « نظرة نقد فاحصة ». وهكذا نرى ان وجهة النظرهي المحور الذى تدور عليه الناحية الجمالية في القصة عنـــد (هنري جيمس) ، ونرى ان تكون محور اية دراسة تهدف الى البحث في تيار الوعي في القصة المعاصرة : فنحن عندما ندخل الى عقل معين ، فان من الجلي اننا لا نحصل الا على نظرة باطنية اي على « وجهة نظر » هذا العقل فقط . لقد كان (هنري جيمس) ، بدراسته لمشاكل مراكز الوعي الثابتة والمتفاوتة المتنوعة ، يمهـد الطريق لأولئك الذين سيأتون بعده ليدفعوا هذه التقنية الى نتيجتهـا المنطقية : اعني ان يسجلوا عمل العقل ذاته .

- ٣ -

هناك قصتان ، من بين انتاج (هنري جيمس) الغزير ، تصوران بشكل يدعو للاعجاب براعة الكاتب في استخدام وجهة النظر واجراء التجارب عليها : اما اولاهما فهي « دورة اللولب » (٣) « The Turn of the Screw » التي اصبحت موضوعاً للجاج طويل ممل ، نشأ من نقاش حول القرينة الظرفية البيئوية في الرواية ، ولو ان فرقاء اللجاج لم يفضلوا تفحص تقنية طريقة (جيمس) في رواية القصة ، لوفروا على انفسهم كثيراً من الجدل العقيم . امـا القصة الثانية فقد وقف منها النقاد موقفاً حائراً : انهـا « النافورة المقدسة (٤) The Sacred Fount » التي كتبها (هنري جيمس) عام ١٩٠٠ ، اي قبل كتابة « السفراء » بقليل . الا ان هناك ناقدين هما (ر. ب. بلاكمور) (٥) و (ادورد ساكفيل - ويست) (٦) ، استطاعا ان يدركا المميزات الفنية في هـذه القصة ، ولكن دون ان ينظرا نظراً دقيقاً في بنائها . اما (ادموند ويلسون) فقد ادرك بناء القصة ولكنه وصفها بأنها « محيرة بل باعثة على الخبل » ، وبهذا اثني وربمـا دون ان يقصد الى ذلك ، على

محاولة (هنري جيمس) الواعية في « خلق جو من الغموض والابهام » . وهناك نقاد آخرون قنعوا حيرتهم بسخرية مرة ، او اعترفوا صراحة بأنهم لم يستطيعوا فهمها . وكان اطرف النقاد (وليم دين هويـــلز) (٧) الذى وقف موقفاً وسطاً غريباً : فقد اعلن عند نشر القصة بأنه قد فك اسرارها وتمكن منها ، ولكنه قال انه قرر « الا يكشف عن هـذه الاسرار الآن » . اما « الآن » فقد امتدت الى سبعة عشر عامـاً ، اصبح (هويلز) بعدها في وضع لا يمكنه من البوح بالسر اذ فارقنا الى العالم الآخر . ولعل اكثر حكم يستشهد بـــه عند التحدث عن هذه القصة هو ما قالته (ربيكا ويست) (٨) : « انها قصة تافهة لا قيمة لها وانها لتزعج المرء كما يزعجه فأر يقرض خشب الجدران » ، فهي كناية عن قصة زائر جاء لقضاء عطلة نهاية الاسبوع فاستنفذ من الجهد العقلي فوق ما استنفذه الفيلسوف (كانت) في كتابه « نقد العقل المجرد The Critique of Pure Reason » وكل ذلك في محاولة فاشلة لتبين ما اذا كانت تقوم بين بعض رفاقه الضيوف علاقة ليست، يربطها بين اناس تافهين فارغين ، اكثر اثارة للاهتمام من العلاقة بين العصافير الدورية .

عندما نرى النقد يعقد يديه محتـاراً امام عمل فني ، او يتراوح في موقفه منه بين المدح والقدح ، فان من المنطقي ان نحاول تبين حقيقة هذا العمل وهل هو من الفن حقاً ، وهل العيب فيه عيب في ابراز المعاني ، ام عيب في الادراك - او

في كليهما ؟ ان مثل هذا التساؤل يبدو سديداً في رأينا وبخاصة ان هـذين الكتابين من كتب (هنري جيمس) يتميزان بأنهما كانا انجح كتبه في خلق تلك الحيرة التي يشعر بهـا ، بادىء ذي بدء ، قراء القصة المعاصرة ، مثلما يشعرون مثلا عندما يطالعون قصة (ولـيم فولكنر) « الصوت والغضب (٩) The Sound and the Fury » ويجدون انفسهم منغمسين في الوعي المتقلب لبطل الرواية (بينجي)الابله المختل . ولقد سبق (دوستويفسكي) كاتبنا (جيمس) الى مثل هذا في قصته المعروفة « مذكرات من الغياهب Notes from the Underground » ولكنه في هذه القصة وفي الفقرة الاولى بالذات، اشار للقارىء اشارة واضحة بأن هـذا العقل الذي امامه عقل انسان شاذ غريب الاطوار ، ان لم يكن مجنوناً . ومثل هـذه الاشارة الموضحة لا نجدها في « دورة اللولب» او «النافورة المقدسة» ، بل على العكس فان الكاتب ليقود القارىء الى التسليم الساذج، بدون ريبة ، بصحة ما يقوله الراوي ، ولعل هذا ما عناه (جيمس) عندما قال انه قد « نصب فخاً للمندفع غير الحذر». ونرى (جيمس) في « دورة اللولب » يسهب في وصف استقامة المربية التي بقيت دون تسمية ، وهي في نفس الوقت الراوية بصيغة المتكلم . ومع ذلك فـان القارىء يستطيع ، اذا قرأ بانتباه ، ان يدرك بأنه مقيد بالحدود التي فرضها عليه (هنرى جيمس) ، وان المعلومات التي يقدمها الكاتب في قصته تسير

بالقارىء شوطاً معيناً لا تتعداه ، ثم يترك للقارىء بعد هذا ان يستعين بمخيلته .

في « دورة اللولب » ثلاثة رواة : اولهم ، ولعله (هنري جيمس)نفسه ، ذلك الذي يبدأ سرد القصة بقوله «لقد احتجزتنا القصة حول المدفئة ... » (١٠) ويذكر هذا الراوي الاول ، الذي لم نعرف هويته ، شخصاً ثانياً يسمى (دوجلاس) ، وهذا بدوره يتناول السرد زمناً قصيراً فيقص علينا قصة اشباح مع الوقوف طويلا عند آلة التعذيب حيث « يدور اللولب دورته » الاخيرة ، ويقول (دوجلاس) ان هذه القصة مكتوبة في مخطوطة محفوظة عنده . وهكذا نرى ان (دوجلاس) هو ، الى حد ما الراوي الثاني ، وان لم يكن هذا صحيحاً فنيا ، ذلك لان الراوي الاول يرويها او يلخصها عنه . واخيراً نجد (دوجلاس) وقد اخذ يقرأ المخطوطة ، وعندها تتقدم المربية ، وهي الرواية الرئيسية ، فتستلم منه مهمة السرد ، وهكذا تصبح الرواية ، التي تروى علينا ، رواية المربية التي تسرد بضمير الفرد المتكلم . اما (دوجلاس) والراوي الاول فيختفيان الى لا رجعة .

وغالباً ما يحيط بقراء دورة اللولب « اشباح واطفال هذه القصة » بحيث ينسون ذلك الترتيب المفصل في سرد القصة . وهو ترتيب نستمد منه عظيماً من المعلومات الهامة . ذلك ان كل راوية يمدنا بمجموعة من الحقائق تقدم لنا دونما تقدير لقيمتها او تقييم . وهكذا يروى لنا ان المربية قد ماتت منذ عشرين

سنة ، وانها قد ارسلت المخطوطة الى(دوجلاس) قبل وفاتها،
ويخبرنا دوغلاس بانها كانت تكبره بعشر سنوات ، وانهـــا
كانت مربية اخته « وبهرني منها ذكاء ولطف باديان .،. فملت
اليها أشد الميل » . كانت في العشرين من عمرها عندما وقعت
الاحداث الواردة في المخطوطة ونعلم ان اربعين سنة قد مرت
على وفاتها . ويقول دوجلاس انه عرفهـا « من زمن طويل »
وان « هذه الواقعة حدثت قبل ذلك » . لقد كان طالباً في
كلية (ترينتي كوليج) على وجه التحقيق « ووجدها في البيت
عندمـــا عاد اليه في اجازته الصيفية الثانية » وهذا يعني ان
(دوجلاس) كان يبلغ من العمر ثمانية عشر عاماً او عشرين ،
حيث كان قد انهى سنته الثانية في الجامعة ، ولا بد ان المربية
التي كانت تكبره بعشر سنين ، كانت في حدود الثلاثين عندما
قابلها ووجدها «لطيفة» ، وقد وقع هذا اللقاء بعد عشر سنين
من وقوع الأحداث التي تصفها مخطوطة المربية .

ان هذا التوقيت الزمني المسهب الدقيق الذي نجـده عند
(جيمس) لم يأت عفواً او بدافع من نزوة ، فنحن نعرف من
مذكراته اليومية انه كان يهتم الاهتمام كله بالتفاصيل التي يضمنها
قصصه . والتوقيت الزمني في هذه القصة بالغ الأهمية فهو يقدم
الدليل على ان اقوال (دوجلاس) تستند الى شخصية المربية
كما اصبحت بعد عشر سنين من احداث القصة ، ونستطيع ان
نخمن من هذا ان الدنيا علمتها الشيء الكثير خلال هذه السنوات
العشر . ونعرف بوضوح لا التواء فيه انهـــا في سن العشرين

كانت قليلة التجارب ، لا تفقه من شؤون الحياة الا القليل :
فقد نشأت في منزل قسيس في (هامبشير) ، وكانت صغرى
بنات عدة لذلك القس الريفي الفقير الشاذ الأطوار – كما
تصفه – وان السرد القصصي نفسه ليؤكد بساطتها الفردية
وسذاجتها : فهي لم تر نفسها ابداً في مرآة بطول الانسان، ولم
تكن قد قرأت قصة من قبل ، (ثم قرأت قصة « اميليا »
Amelia لفيلدنج في البيت الريفي ببلاي فجبهتها في الصفحة
الاولى كلمتا « اغتصاب » و « زنى ») ، ولم تكن قد
شاهدت مسرحية قط . ويضاف الى هذه التفصيلات البسيطة
حقيقة هامة هي انها قد تسلمت عملها من رجل غامض غريب
الاطوار انيق الهندام يعيش في شارع (هارلي) بلندن ،
ارسل بها الى المنزل الريفي في (بلاي) لتقوم على رعاية
ابن وابنة اخيه ، يعينها في هذا الأمر خادمة واحدة ،
ومديرة لشؤون المنزل جاهلة ولكنها طيبة القلب (اسمها
السيدة جروز ، واسمها نفسها يدل على الجهل وبلادة الذهن)
واذا وضعنا هذه الحقائق نصب اعيننا وضح لنا ما يبرر سلوك
هذه الفتاة العصبي ، فقد وجدت نفسها ، وهي الفتاة البسيطة
الساذجة، تنوء بواجبات ومسؤوليات ضخام . ومما زاد في
عظم المسؤولية في عينيها ان السيد قد ترك لها مطلق الحرية
لتفعل ما تريد دون اللجوء اليه . ان هذه الظروف كافية لأن
تجعل فتاة في مثل حالها تتسلم مسؤولية لأول مرة ، عصبية
دائمة القلق . وكيف لا وهي الفتاة البسيطة تفاجأ بانتقالها من

بيت والدها القسيس المتواضع لتصبح السيدة المسؤولة في بيت في الريف ولتقوم مقام الأم من طفلين جميلين .

ومن هنا لم تكن الاحداث التي تصفها الا قصة قلقها المضطرب ، وتكهناتها الجامحة التي تدور حول المربية التي كانت قبلها والوصيف الذي كان صديقاً لهذه المربية — وكلاهما الآن ميتان (١١) . ونهارها عامر باحلام اليقظة التي تحوم حول صورة الرجل المقيم في شارع (هارلي) بلندن ، حتى انها لتخرج في المساء متجولة في الناحية على امل ان تقابله . ولكن بدلا من ان تقابله ، تصور لها احلامها انها ترى للخادم السابق (بيتركوينت) ولاول مرة . انها لتراه على البرج وقد ارتدى ملابس سيدها الذي في شارع (هارلي) بلندن ، ولكنها لا تراه الا من الخصر فما فوق .

ووصف المربية لاقامتها في البيت الريفي في (بلاي) مليء بالنوافل التي لم يستطع ابداً النقاد ، الذين بحثوا في القصة ، ادراكها تماماً . وهناك لحظات تكون فيها المربية اقل جنوناً فتبدو شبيهة بالموظف المتقاعد في قصة (دستويفسكي) « مذكرات من الغياهب » . انها تتخيل ، ثم تؤمن بخيالاتها وتحكم على اساسها ، وما تورده اولا على انه وهم ، تعود فتقرر انه حقيقة . وقد جنح اكثر القراء الى التسليم بقصتها « كحقيقة » ، ولعل بعض السبب في هذا يعود الى ان (ذوجلاس) اسبغ عليها من الظاهر خلقاً طيباً ، ولعله يعود

بشكل خاص الى المهارة التي تبدت عن (هنري جيمس) في رواية القصة .

والآن لنلق نظرة على المناسبة الثانية التي ترى فيها المربية الخادم (كوينت) . في هذه المرة تراه يطل من نافذة غرفة الطعام ، فلا تدري اهو (كوينت) حقاً ام شبح : وفي هذه المرة ايضاً ترى نصفه العلوي فقط .

« وهناك حيث وقع الامر اصبت بصدمة اضافية مبعثها يقيني انه لم يأتِ من اجلي . انما جاء من اجل فتاة اخرى .

لقد احدث في نفسي وميض تلك المعرفة – ذلك انها كانت معرفة في غمرة من الذعر – اشد التأثيرات غرابة وحرك فيّ فجأة ، وانا هناك ، اختلاج الواجب والشجاعة » .

يجب الا ننسى اننا هنا نأخذ عن المربية قصتها ثم تفسيرها هي لما رأت او تخيلت . اننا لنعيش في دماغها : لقد رأت رجلا غريباً فلم تدر في تلك اللحظة اكثر من انه رجل محسوس ملموس ، ولكنه يشبه ذاك الذي رأته على البرج . وبعد هذا نراها تصاب بهزة « مبعثها يقيني انه لم يأت لاجلي » . لقد جاء من اجل « فتاة اخرى » . ان اقل ما يقال في هذا انه لا يزيد عن افتراض ، ولكن المربية تدعي فجأة انه « معرفة في غمرة من الرهبة » ، بل انه « امر مؤكد » .

وبعد هذا ترى المربية خيال الفتاة الاخرى ، وهي الآنسة (جيزيل) المربية السابقة ، او شخصاً تتخيل انــه الآنسة « جيزيل » . انها لتراها ، او على الأصح تحس بها ، واقفة على الطرف الآخر للبحيرة الصغيرة التي تـدعى ببحر آزوف ، كما جاء في درس الجغرافيا الذي تعلمته الطفلة الصغيرة (فلورا):

... وادركت ان على الطرف الآخر لبحر آزوف» انسانا بادي الاهتمام بما يشاهد . ان الطريقة التي خلصت بها الى هذه النتيجة كانت أغرب شيء في الوجود ، ولا يفوقهـا غرابة الا السرعة التي بدت بهـا هذه المعرفة لي ..

وتصف كيف جلست على مقعد من الحجر بجوار البحيرة تخيط شيئاً بيدهـا ، « وبدأت وانا في تلك الجلسة اتأكد ، دون ان انظر بشكل مباشر ، بان هناك شخصاً ثالثاً .. يقف بعيداً بعض الشيء » .

« ولم يك ثمة التباس في اي شيء ، او على الأقل في تأكدي الذي وجدتني اخلص اليه في طرفة عين ، بمـا انا خليقة بان اراه امامي عبر البحيرة اذا ما رفعت عيني»

ورغم هذا فانها لا ترفع عينيهـا ، وتستمر في خياطتها محاولة تهدئة نفسها اذ هي تقرر ما تفعل .

وتقول انها بينما كانت تخيط كانت تعلم « ان في حدودمرأى النظر انساناً غريباً ... » على الطرف الآخر من البحيرة ،

وانها كانت مقتنعة بذلك، رغم انها حدثت نفسها بانه قد يكون « رسولا او ساعي البريد ، او صبي تاجر » اي رجلا ممن قد يمرون بالمكان . » ومع علمي بهذا فانـــه لم يؤثر كثيراً في اعتقادي الراسخ بانني احس بشخصية هـذا الزائر وغرضه ، رغم انني لم ارفع رأسي حتى الآن . ومع هـذا فلا شيء يبدو طبيعياً اكثر من ان تظهر الأمور مغايرة تمام المغايرة لما ظنناها عليه » . وهكذا نرى ان هذه الشابة الصغيرة تكثر دائماً من « اليقين » . ومع انها لم ترفع رأسها حتى الآن، الا انها تحدث نفسها بانها « ستتأكد من هوية الشبح عندما تستكمل استجماع شجاعتها وتحين اللحظة المناسبة » . لقد قررت هنا ان مـــا تتوهمه ليس الا شبحاً . وفي اثناء ذلـك تنظر الى (فلورا) الصغيرة الجالسة على بعد عشر ياردات منها – حتى المسافـــة يذكرها (هنري جيمس) – وتتوقع من الفتاة ان تصرخ او ان « تبدو منها أشارة بريئة مفاجئة تدل على الاهتمام او الفزع» وهنا يصعب علينا ان ندرك هذا القول ، فنحن نعلم ان الفتاة كانت جالسة وظهرها الى البحيرة وبالتالي الى «الزائر» الذي على طرفهـــا الآخر ، ونعلم ان الفتاة كانت تفكر في أمور اخرى فقد كانت منصرفة الى اللعب محاولة ان تجمع خشبتين الى بعضها لتعمل زورقا :

« ان ادراكي لما كانت منهمكة فيه ، اعانني على التحمل، وجعلني قادرة بعد ثوان معدودة على ان استمر في ما انا فيه . وللمرة الثانية تحول بصري – وهنا رأيت

ما لا مفر منه » .

هذا كل ما لديها من برهان، وبهذا ينتهي الفصل .

ونعلم من الفقرة الاولى من الفصل التالي ما يلي :

« وبعد هذا سعيت الى السيدة (جروز) باسرع ما بوسعي، وليس باستطاعتي ان أصف بكلام مفهوم كيف قضيت تلك الفترة الى ان لقيتها ، ولكني ما زلت اسمع صراخي عندما القيت نفسي بين ذراعيها قائلة : انهم **يعرفون** – انه لأمر مريع: انهم يعرفون انهم يعرفون ! ».

ومن الطبيعي ان نرى السيد (جروز) تحاول ان تعرف ماذا يعرفون ، فتسأل ويأتيها الجواب : « انهم يعرفون كل ما نعرفه **نحن** – واموراً اخرى كثيرة غيرها ! » وتضيف قائلة: « قبل ساعتين ، وفي الحديقة ... **رأت** فلورا ! »

ها نحن نرى كيف استحال الفرض الى حقيقة ، فما تقوله الآن يناقض ما وصفته قبل ذلك . ويظهر ان الاوهام قد سيطرت عليها وجرفتها، فبعد ان اخبرتنا ان(فلورا) كانت جالسة وظهرها الى بحر آزوف، ومشغولة بالقطعتين الخشبيتين، جاءت هنا لتخبر السيدة (جروز) بأن الفتاة الصغيرة قد **رأت** ما كان يحدث على الشاطىء الآخر .

اما السيدة (جروز) البليدة ، كما يدل اسمها . فهي اجهل ما تكون في مثل هذه الامور ، فتسأل : — « وهل اخبرتك بذلك ؟ »

« لا ، لم تفه بكلمة ، وهذا ما يرعبني . لقد احتفظت به
لنفسها ، تلك الطفلة ابنة الثماني سنين » . وتلح السيدة
(جروز) في السؤال ، ويبدو لنا منطقها معقولا
سليما : « اذن كيف عرفت » ؟

« لقد كنت هناك ، ورأيت بعيني انها كانت مدركة لما
يدور » . وهنا تراها تغير من قولها السابق تغييراً
هاماً ، فبدلا من انها « رأت » ، كما قالت اولا ،
تستعمل « ادركت » . ثم تخبر السيدة (جروز) بانها
رأت عبر البحيرة امرأة هي الآنسة (جيزيل) .

فتسألها السيدة (جروز) : — « وكيف امكنك التأكد
من ذلك ؟

فتجيبها المربية : « اسألي فلورا — انها متأكدة ! »

ولكنها تعاود نفسها « وما ان فهت بذلك حتى امسكت
نفسي عن الاستمرار وقلت لها : « بالله عليك لا تفعلي
ذلك ! ستقول انها لم ترَ شيئاً — ستكذب ! »

وتثور السيدة (جروز) : آه ، كيف تجرؤين على مثل
هذا القول ؟

— انني صريحة . فلورا لا تريدني ان اعرف .

— كلا.تقولين ذلك لتخليص نفسك .

— كلا ، كلا ، ان فيّ اعماقاً بعيدة الغور ! وكلما تأملت
فيها ، بدت لي اشياء جديدة ، وكلما بدت لي هذه الأشياء

ازداد خوفي . انا لا ادري ما لا أرى – ولكن أي شيء لا أخشاه !.

ها نحن نرى ان مخيلة المربية تكتشف « اعماقاً » في داخلها فتستحيل أوهامها حقائق بالنسبة لها، حتى ان أي شيء وكل شيء يمكن ان يحدث في دماغها . ولكن القارىء الواعي يستطيع ، عند قراءة القصة ناقداً ، ان يلاحظ اننا دوماً نعيش في القصة مع الأوهام : فالطفلان لا يريان ، ولو مرة واحدة، اي شيء غريب او مرعب ، ولكنها هي التي تفترض انهما يريان ما ترى ، وانهما على اتصال بالأرواح : فالمربية هي التي ترى ، وهي التي تفترض . ولقد قال (هنري جيمس) في المقدمة شارحاً هذا : « ليس هناك من قيم أؤمن بها ككاتب سوى ما يبعث على الرعب المفزع ، وما يثير الشفقة ، وما يدل على البراعة والاتقان . » ونستطيع ان ندرك ما وراء هذا القول اذا تذكرنا ان هنري جيمس في مراجعته للقصة لتطبع في نيورك ، قد بدّل في النص مرات محاولا في تبديله نقل القصة الى عالم الاحاسيس التي تعيشها المربية ، ومثال ذلك انه استبدل « رأيت » و « اعتقدت » « بكلمة « شعرت » .

هنا تجبهنا في الحقيقة قصتان ومنهج يشير الى ما يعترض كتاب القصة الانسيابية (قصة تيار الوعي) من مشاكل . اولاهما تؤلف منطقة الواقع والثانية منطقة التخيل والوهم . فهنا شاهد العيان ، وهو في هذه الحالة المربية وقصتها البادية الالتباس ، وهنا بالذات العقل الذي يقدم الكاتب مضامينه الى

القارىء. وان على القارىء ان يحكم لنفسه بمدى صدق الشاهد، ويجب ان يميز بين ما افترضته المربية وما ادعت انها رأته .ان « دورة اللولب » اذ تقرأ بهـذا الشكل فانها تصبح دراسة ، شاغلة لحواسنا، عن صبية مضطربة ذات معرفة ضئيلة بالاطفال او ذات فهم قليل لهم ، دعيت للقيام بمسؤوليات جسام للمرة الأولى في حياتها . وانها لتجد معيناً ، يعوض عن افتقارهـا الثقة بذاتهـا ، في اقناع نفسها بانها شجاعة و « مدهشة » . ولكنها في الواقع،وباعترافها شخصياً ، مطية لمخاوف لا تنتهي: « انا لا أدري ما لا أرى ولكن اي شيء لا أخشاه !» وتبدو لنا الحياة في (بلاي) كما تصفعها هي، وافية الهدوء في الظاهر، فالخدم مطيعون ومخلصون لسيدهم والطفلين ، وسلوك الطفلين في (بلاي) حسن على العموم ، وهما طفلان عاديان لا يتنكبان عن القيـام بمزعجات بسيطة يمكن ان تصدر عن الأطفال . أما المربية فهي التي ترى الأشبـاح ، وتقرأ الشؤم والشر في كل ما حولهـا ، وهي التي تزعج الطفلين بمضايقات نفسية تؤدي في النهاية الى اصابة الطفلة (فلورا) بالهستيريا، والى موت الطفل (مايلز) .

كان بعض النقاد ممن اشتركوا في المناقشة التي دارت حول هذا الكتاب يعتقد بأن (هنري جيمس) لم يرد من هذه القصة الا ان تكون قصة اشباح واضحة دون تعقيد ، وان هنـاك فعلااشباحاً فيالقصة،ولهذا فان اية محاولة لتفسير نفسية المربية تعتبر « مغالاة » في العقلانية . اما ان هناك اشباحاً في القصة

فهذا مما لا يرقى اليه الشك ، ولكنها اشباح موجودة في مخيلة المربية ، واما ادعاءان اية دراسة ناقدة للقصة لا جدوى منها لانها « مغالاة في العقلانية » ، فهذا معناه تجاهل للفن القصصي فيها. وبغض النظر عن كل ما يمكن ان يقوله التحليل النفسي في المربية ، ومن كل حكم على صدقها كشاهد عيان ، فانه يبقى بعد هذا كله شعورها بالرعب ، والى اية درجة استطاع الكاتب ان ينقل هذا الفزع الى القارىء . وحول هـذا الشعور ومدى الافلاح في نقله للقارىء دار هذا النقاش الطويل : ذلك لأن كل قارىء يفهم القصة بطريقة تختلف عن فهم الآخرين وعلى هذا الفهم يبني تفسيره لها ويسد حسب احساسانه ما تركه (جيمس) خاوياً . ويقول (هنري جيمس) في حديثه عن قصة (فاليري‌مارنيف Valérie Marnaffe) ، لبالزاك ان (بالزاك) القصصي الفرنسي قد « مد لهـا في الحبل ، لتطلق نفسها على سجيتها » . وفي هذه القصة التي بين ايدينا نجـد ان المربية تطلق نفسها على سجيتها ايضاً . وهذا هو جوهر الفن المستخدم في هذه القصة . وكما هي الحال في قضية (ايزابيل آرتشر) في قصة (هنري جيمس) « صورة سيدة » ، فان الكاتب يجعلنا نطلع على « علاقتهـا بنفسها » . اذا نظرنا الى « دورة اللولب » من هذه الزاوية ، فاننا نجد انها قد بشرت بالقصة النفسية التي ازدهرت في عصرنا .

- ٤ -

لم تحظ قصة « النافورة المقدسة » ابدا بشيء من الاقبال الكبير الذي لقيته قصة « دورة اللولب » ، واشك في انها ستحظى بمثله في المستقبل . والسبب في هذا ان الراوي، الذي نعيش داخل ذهنه من البدء الى الخاتمة، لا يملك علينا احساسنا ، ولا يشغلنا في بحث عن الحقيقة يملك على نفوسنا اقطارها ، كما هي الحال في قصة المربية في (بلاي) . وهـــذه القصة تخلو ايضاً من مقدمة او اية محاولة تفهمنا كيف تبدأ القصة ، كما انها لا تقول لنا شيئاً عن الراوي . وهكذا يجـد القارىء نفسه دون حول او طول منذ البداية ، ولا يجد امامه غير ما يرويه هذا العقل الواحد .

والقصة كما يرويها ذلك الرجل المجهول ، الذي لا نعرف منذ البدء غير انه رجل ، ليست إلا وصفاً لمحـاولته الغريبة في استخلاص علاقات بين ضيوف اجتمعوا في حفلة، في نهاية الاسبوع، في مكان يدعي (نيومارش) . وهذه المحاولة تقوده مثلا الى الاعتقاد بأن زوجة احد الضيوف قـد استنفدت كل ما في زوجها ، الذي يصغرها سنـاً ، من حيوية ، ولذا بدا عليه

الكبر مبكراً، بينا تراءت للراوي وكأنها قد استحالت انضر واصغر سناً على حساب طاقات زوجها الجسدية . ان (هنري جيمس) شغوف بخلق حالات متوازية ، ولهذا نراه يقدم لنا ايضاً رجلا عرف بالغباء ولكنه اصبح الآن من الحكماء العقلاء، في هذا يقدم العقل المنطقي للراوي دون تلكؤ ليترجم هذه الظاهرة بشكلة دقيقة واضحة : اية « نافورة مقدسة » شرب منها هذا الانسان حتى جف ماؤها في سبيله الى الحصول على هذه القدرة العقلية الفائقة ؟ ولا غرابة اذا رأيناه يبحث عن الجواب في امرأة قد فقدت القدرة العقلية الفطنة .

وهكذا نرى هذه القصة الغريبة وقد اخذت تتكشف وكأنها قصة بوليسية يقوم فيها الدماغ بدور البوليس السري ، وهي بجانب هذا قصة يقوم فيها الراوي بدور التجسس والتلصص العقلي : فهو يحاول ان يدرك العلاقات التي تربط الناس الذين يعيش بينهم والذين بنى حولهم فرضيات غريبة ، ولا يملك القارىء — اذا استطاع الاستمرار في القراءة — الا ان يقف مكتوف اليدين ، لانه يكون قد وقع في فخ نصبه له الراوي من الاحكام والنتائج والتقديرات . ولكن هل هذا الراوي صادق في ما يقول ؟ والجواب على هذا تجده في اخريات الكتاب حيث تقول له احدى شخصيات القصة : « ان اوهاماً عجيبة تسيطر عليك » و « انك لتبني بيوتاً من ورق اللعب » و « ... انك تبالغ في تقديرك لفطنة الآخرين» ونرى هذه الشخصية تقول أخيراً وبصراحة : « اني لاظنك

مخبولاً » . ولا شك ان بعض القراء يرى هذا الرأي .

ان قصة (هنري جيمس) القصيرة هذه تشبه الى حد ما **دليل المُؤلف** في طريقة وجهة النظر . ومما لا شك فيه انها تجعلنا ندرك ان هناك حدوداً ، ليس للكاتب القصصي ان يتعداها ، وذلك عندما يصور للقارىء « علاقـــة » الشخصية القصصية بنفسه . وفي احدى اللحظات يتساءل الراوي فيما اذا كان من حقه « ان يتسقط الأخبار لاكتشاف سر علاقة لامرأة عندها أسباب وجيهة تدعوها الى كتمانها » . ويرد عليه الزائر الفنان الذي يوجه اليه هذا السؤال ، مؤكداً له انه لا ضير في ذلك ، بل انه لامر « مشرف قطعاً » ما دام الباحث عن السر يعتمد على « الادلة النفسية » وحدها . وفي رأيه ان « الاعتماد على الادلة النفسية وحدها هو استخدام رفيع المستوي للذكاء . اما الأمر الكريه الخسيس فهو التجسس والتلصص » .

ويقنع الراوي بهذا التفسير العقلي السار ويستمر في تنقيبه « كاستخدام رفيع المستوى للذكاء » . ومع هذا تمر به لحظات يشعر فيها بالشك المرير : « أتراه ليس ضحية وهم يدعو للسخرية قد ركبه ؟ » ولا يفوته ان يدرك الخطر الكامن وراء البحث عن « قانون يتفق وحقائق معينة وينطبق عليهـا » ، ويحذر نفسه من ان يسرع بتصنيف هذه الحقائق في « لغز هو اكبر مما تبيحه الحقائق وفق ما بدت لعين ملاحظتنـا » . وأثناء تناول الضيوف العشاء يشعر ان عليه ان « يحذر جيداً ... من ان يستسلم لعادته العديمة الجدوى التي تجعله يقرأ في تصرفات

الانسان العادية أموراً اعمق بكثير مما يمكن ان تعنيه هذه التصرفات عادة» . وبالرغم من هذا فانه معجب بقوة ملاحظته وبعد نظره : « انا وحدي الذي كنت واعياً لما حولي تمام الوعي ، اما الباقون فقد كانوا يجهلون » . وتحذره ضيفة قائلة: « لا تحاول ان تكون الهاً ، فالله الحقيقي هو الذي يعلم ، اما انت ... فعليك ان تبحث ... » لكن كلماتها تجد منه اذنا صماء ، فيأخذ في تهنئة نفسه « على ذكائه الخارق » و « بعد أغوار نظره » و « سموه العقلي » و « ابتهاجه بقدرته على الوصول الى النتائج ، بل خلقها ! »

أتراه يستطيع حقاً خلق النتائج ؟ انه ليظن نفسه إلهاً اذن ! ويصف نفسه عندما اقتربت اجازة آخر الاسبوع من نهايتها بأنه قد خلق « صرحاً من الافكار » حقيقياً ، ولكنه يكتشف بعد ذلك انه صرح منورق اللعب سرعان ما ينهار: فنحن نجد ان سيدة من بين الضيوف تفند آراءه نقطة نقطة ، فتقول له : « ان الناس يعرفون اي زخرف واوهام تحيك حول الاشياء ، حتى انهم ليخافون ان يأتمنوك على سرهم او يقتربوا منك ... » ومعنى هذا ان البراهين التي كدسها في الاحاديث التي جرت بينه وبينهم اثناء الحديث ، مشكوك في صحتها ايضاً . ويندب حظه مخاطباً السيدة قائلا : « انك لتكلفينني صرحاً فكرياً كبيراً بنيته بدقة » . ويقف لا يدري ماذا يفعل ، فما من خاطرة منمقة يفوه بها الا وتجبهه مقابلها بالواقع المر دون تزويق . ويسدل (هنري جيمس) على روايته

ستارا لا يقطع شيئاً في الأمر بهذه الكلمات : « لن أحاول ابداً بعد الآن ان امنطق الامور في حينها ، رغم ان طريقتي في التفكير تفوق طريقتها بمراحل . ولكن ما ينقصني هو نسقها في الكلام » . وهكذا نرى ان القضية بقيت معلقة ، فلم تحل مشكلة ولم نصل الى نتيجة ، ومع هذا فاننا نلاحظ ان الراوي قد جمع في نفسه حب الاستطلاع الى حذق الرجل الخبير بالدنيا ، ذي الحس الفني ايضاً . وقد اكتشفنا بجانب هـذا انه محب للقيل والقال ، ومدمن على تفسير كل موقف انساني تفسيراً عقلياً ، كما انه يبدو لنافريسة للقلق، ما لم يحقق ما ينم على تفوقه العقلي على من يعيش بين ظهرانيهم وعلى احاطته بكل ما حوله . فهذا وحده ما يشعره بالثقة والاطمئنان . وهو الى هذا لطيف ، عطوف ، خيالي ، انفرادي ، متكبر ودؤوب في سعيه للكشف عن الاسرار . هـذه الامور كلها نستطيع ان نستخلصها من القصة ، وهي قد تدلنا على اشياء كثيرة في شخصية الراوي ولكنها لا تحدثنا شيئاً عن وقائع حياته اليومية : انها لا تقول لنا حتى ما اسمه ؟ وما شكله ؟ وما يشغله عندما لا يكون منهمكاً في تنسم الأخبار للوصول الى سر سيدة ما ؟ ولا تختلف الحالة هنا عن الحالة المربية في « دورة اللولب » ، فنحن في كلتا الحالتين لا نعرف شيئاً اكثر مما تقوله لنا الشخصية القصصية اثناء « كشفها عن ذاتها » ، وهذا هو ما عناه (هنري جيمس) عندما كتب الى (هـ. ج. ويلز) بأنه قصد عامداً الى ان يبقي المربية « ذات شخصية

غير واضحة المعالم » . أما الراوي في « النافورة المقدسة » فهو مجهول ومبهم اكثر من المربية .

انه لعالم عجيب هذا العالم الذي نعيش فيه اثناء عطلة نهاية الاسبوع الغريبة في (نيومارش) حيث نجد انفسنا كلية تحت رحمة الراوي، لا نستطيع فكاكاً من اوهامه ، كما لم نستطع فكاكاً من اوهام المربية . وليس هذان الكتابان هما الوحيدان من كتب (هنري جيمس) اللذان يتميزان بهذا الاتجاه القصصي، فمنذ عام ١٨٩٦ الى مطلع هذا القرن كتب (هنري جيمس) سلسلة من الدراسات لشخصيات تسعى لسبر غور العالم المحيط بها ، وقد كتب هذه القصص بطريقة تتطلب مشاركة تامة من القارىء، اذ عليه ان يشاركها سبر غور هذا العالم .واذا كانت هذه الطريقة هي طريقة الدراما ، فانها ايضاً الطريقة التي تسلكها القصة البوليسية التقليدية ايضاً . وكتابات (هنري جيمس) هذه تتدرج تدرجاً متسلسلا : ففي قصته « ما عرفته ميزي (١٢) What Maisie Knew » يترك للقارىء ليقرر بنفسه مدى ما تدركه فتاة صغيرة « ذات وعي ضعيف » عن عالم ، مليء بالطلاق والفحش زجت فيه ؛ وفي « دورة اللولب » تسعى المربية لتسبر دنيا (بلاي) وهي دنيا بأغلبها من صنع يديها ؛ وعاملة البرق، الكاتبة الصغيرة ، في قصة « في القفص In the Cage » (١٣) تسعى لتدرك بخيالها وافقها المحدودين معاني البرقيات التي ترسلها من مكتبها ، وفي « الجيل الأخرق (١٤) The Awkward Age » نجد البطلة فتاة ، وقد خرجت

من مراهقة متأخرة ، تحاول ان تكتشف وتفهم معنى عـــالم الراشدين الذي زجتها فيها امهـا قبل الأوان ، وأخيراً عندنا « النافورة المقدسة » . وقد اعترف (هنري جيمس) بان كل هذه الشخصيات تتصف « برغبة جامحة في الكشف والتساؤل» ولا بد للقارىء من ان يملك هذه « الرغبة الجامحة » . ذلك اننا في كل من هذه القصص، ما عدا « الجيل الاخرق » ، مقيدون الى « وجهة نظر » الشخصية القصصية الواحدة . ومن هنـا كان لا بـد للقارىء من ان يفكر على مستويين من الادراك : مستوى القصة كما تروى ومستوى **القوة المستنتجة** . لقد كان (هنري جيمس) مجازفاً عندما كتب مثل هذه القصص لجمهور لم يكن مستعداً لان يبذل كل هذا الجهد ليفهم ما يقرأ . ومثل هذه العقبة تعترض سبيل الكتاب الذين يكتبون القصة الانسيابية بالاعتماد على تيار الوعي .

- ٥ -

لقد توقع (هنري جيمس) معظم المشاكل التي تجابه كتاب قصة تيار الوعي ، وكان ذلك اذ حدد موقع زاوية رؤياه في وعي معين ، أو في سلسلة من الأذهان المتأملة المفكرة . ولكن الحاجة مست الى خطوةاخرى هي خلق وهم يوحي بانالقارىء يتابع فعلا تفكير شخصية القصة المنساب السيال . ان (هنري جيمس) في بعض المواقف – وهنا تخطر ببالنا قصته «الركن البهيج The Jolly Corner » – يكتب نوعـــاً من المونولوج الباطني . الا ان (هنري جيمس) في تأليفه لا يختار فقط الافكار ، محللا اياها بطريقة ترمز الى مشاركته (بروست) في هذه الناحية ، انمـا يهتم اهتماماً شديداً بنوع الوعي الذي سيقدمه للقارىء . وفي رأيه الا فائـــدة من تصوير وعي الشخصيات « البالغةالحمق » ، بل ان من الضروري ، في عمل طويل كالقصة ، ان يقدم الكاتب شخصية ذات ذكاء ، قادرة على بعث اكبر قدر من الاهتمام ، وواعية وعياً عميقـاً للحياة التي يريد المؤلف ان يبعثها من جديد . وبهذا يصبح ذكاء مثل هذه الشخصية سجلا دقيقاً للامور التي يريد المؤلف ان يوصلها

الى القارىء . ولا يعني هذا ان (هنري جيمس) لا يهتم بالقصة ذات الشخصية المحدودة الذكاء في ظروف خاصة ، بل انه يحـــذر من ان « يبالغ الكتاب في تحميل اشخاص محدودي الوعي اكثر مما يطيقون » .

من الواضح مما سبق ان « هنري جيمس) يرى جازماً ان كاتب القصة النفسية مهتم اولا « بما يفكر به الانسان وبمـا يحس به » . وقد كتب يقول ان هذا يكوّن ما يعرف « بتأريخ وتصوير ما يفعله » . ومن آرائه « ان درجة الامتاع ، التي تبعثها الاشكال الممتدة فيصورة ما ، والشخصيات في اية مسرحية ، متناسبة مع كيفية تحسس كل منهم بحالته الخاصة». وقد درس (هنري جيمس) مختلف درجات الشعور مـع الاشارة الى الحاجـــة الى تميز رفيع المستوى بين : الشعور المكبوت والباهت ، والشعور المعتدل الوافي ، والشعور «شبه الاريب » وبين الشعور «المرهف والكثيف والكامل» . ذلك ان (هنري جيمس) يفضـل ان يكون « محور الاهتمام » في القصة يدور حول شخصية « ممتازة الوعي » — كأن تكون واعية مدركة كما كان (هملت) او (الملك لير) . واستشهاد (هنري جيمس) (بهملت) و(الملك لير) قد يفرض علينا ان نقف قليـــلا هنا : ألم يحور (هنري جيمس) في مفهوم بالغ القدم حتى يحيله ملائمـــاً لعالمنا المعاصر ؟ اننا نعلم ان كتاب المسرحية القدامى كانوا يختارون موضوعات تدور حول صراع يقوم بين ملوك وملكات، نظراً لأن جوهر المأســاة

الكلاسيكية هو سقوط شخصية ذات مقام رفيع . وما سعى اليه (هنري جيمس) شبيه بهذا بعد ان اسبغ عليه روح العصر : فقد هدف بكتاباته الى خلق شخصيات متميزة بذكاء أسمى ليستطيع بهذا ان يسبغ على مآسيه موضوعات انبل ، ومادة اكثر امتاعاً ، وتوتراً اشد واعلى درجة . وفي رأيه ان أي عمل ادبي طويل يجب ان يدور حول شخصية « ذات وعي عميق ينعكس عليه وعي الشخصيات الحمقاء – اننا لا نرى هذه الشخصيات الحمقاء كما تصور نفسها لنا ، بل كما تنعكس على وعي الشخصية الذكية » .

إنزلق بعض النقاد الى عادة القول بأن (هنري جيمس) قد استأصل «الحمقى » من قصصه،فلا نراهم عنده الا كما يصورهم الآخرون . ومثل هذا القول يدل على خطأ في فهم ما ذهب اليه (هنري جيمس) ، فالحمقى في قصصه متوفرون بكثرة . وهنا يصبح من المهم ان ندرك بأن (هنري جيمس) كان يجاهر بتفضيل تقديم شخصية مشعة الذكاء، تستقطب الاهتمام في المحور الذي يدور حوله موضوعنا . وفي مكان آخر يقول بوضوح لا لبس فيه : « ان اية قصة – في رأيي – غير ممكنة اذا خلت من الحمقى » .

ومؤدي نظريات (هنري جيمس) الدقيقة هـذه حول القصة النفسية المعاصرة يمكن ايجازهـا في الكلمات التالية : منذ اللحظة التي نلج فيها الى عقل الشخصية القصصية فاننا نلتزم « بوجهة نظر » تلك الشخصية . وينتج عن هـذا انه

كلما كان ادراك هذه الشخصية اعمق ، كانت تجربة القارىء امتع واعنف . ويجب الا يفوت الكاتب ان لوعي شخصيته حدوداً يجب ان يقف عندها : فيجب عليه الا يجعل من الشخصية، ذات الذكاء المحدود، شخصية واسعة الادراك ، كما ان عليه الا يفرض حدوداً على شخصية بامكانها ، بما فيها من كفاءات ان تذهب الى مدى ابعد . وبعبارة اخرى يجب على كل شخصية ان تكون ملتزمة حدودها ، وشخصية (بنجي) في قصة (فولكنر) مثال رائع على التزام الكاتب للحدود التي حذرنا (هنري جيمس) من تخطيها واجتيازها .

ملاحظات

١ – « Roderick Hudson » :

اول قصة للقصصي الامريكي (هنري جيمس) ظهرت في كتاب ، وذلك عام ١٨٧٦ . وهي قصة شاب كان يعمل في مكتب محام في احدى مدن (مساتشوستس) ، ثم ترك عمله وذهب الى روما ليعمل مع صانع تماثيل ايطالي هناك . ولكنه لم يستطع التكيف في البيئة الجديدة ففشل في الفن والحب . وتنتهي حياته بمأساة في سويسرة .

٢ – « Portrait of a Lady » :

نشرها (هنري جيمس) عام ١٨٨١ ، وهي من اروع انتاجه الاول ، وفيها يصور لنا نماذج متعددة من الاميركيين استقروا في اوروبا . والقصة متمركزة حول (ايزابل آرتشر) ، وهي فتاة امريكية جميلة غنية دفعت بها الظروف الى اوروبا ، فوجدت نفسها وسط نفر من مواطنيها : صاحب بنك ، وزوجته المنفرة ، وابنه ، وصحفية . وتقع (ايزابل) تحت تأثير سيدة امريكية شريرة من المستوطنات في اوروبا ، فتقنعها بالزواج ،

وهي الفتاة الفاضلة المستقيمة ، من شاب تافه يتزوجها من اجل مالها ، وهكذا تتحطم حياتها بهذا الزواج .

٣ – « The Turn.of the Screw » :

قصة اشباح تدور في بيت في الريف الانجليزي وفي تيار وعي مربية ارسلت للعناية بطفل وطفلة شقيقين . وهي اشهر قصص (هنري جيمس) التي تدور حول الاشباح . ويقول من ارخوا لحياة الكاتب انه كان عرضة لمثل هذه الاوهام . وقد اختلف النقاد في القصة وتفسيرها حتى ذهب بعضهم الى انها ليست قصة اشباح بالمعنى الحقيقي ؛ بل تصور عقل المربية المضطرب ، وتوهمها انها ترى روح الآنسة « جيزيل » المربية السابقة و (بيتر كوينت) الخادم السابق .

٤ – « The Sacred Fount » :

في القسم الرابع من هذا الفصل شرح واف للقصة .

٥ – « R. P. Blackmur » (١٩٠٤ –) :

شاعر وناقد امريكي من مواليد سبرينجفيلد بماساشوستس ، استاذ اللغة الانجليزية بجامعة (برنستون) . له شعر منشور في ثلاثة مجلدات . وله كتب عديدة في النقد .

٦ – « Edward Sackville - West » (١٩٠١ –) :

كاتب قصصي انجليزي ، وهو الابن الرابع لبارون

ساكفيل . كان المحرر الادبي لمجلة « نيو ستيتسمان » وكان المسؤول عن برنامج الشعر والمسرح في الاذاعة البريطانية.

٧ — « William Dean Howells » (١٨٣٧ — ١٩٢٠) :

امريكي : كاتب قصصي ، وناقد ، وشاعر . بدأ حياته صحفياً ، فقنصلا للولايات المتحدة في البندقية (١٨٦١— ١٨٦٥) . وهو رائـــد المدرسة الواقعية في امريكا ، وحاول ان يقلد براعة (هنري جيمس) في القصص ولكن باسلوب ابسط واوضح .

٨ — « Rebecca West » (١٨٩٢) :

هـــذا هو الاسم الادبي للكاتبة الاسكتلندية ، واسمها الحقيقي (سيسيلي ايزابل فيرفيلد) اشتهرت بكتابة القصة وبابحاثها في النقد. درست في معهد للدراما بلندن وعملت على المسرح زمناً قصيراً . وقد اتخذت لنفسها هذا الاسم الادبي من مسرحية « روز ميرشولم» لابسن ، حيث مثلت على المسرح دور البطلة المسماة بهذا الاسم .

٩ — « The Sound and the Fury »

اول قصة للكاتب الامريكي (فولكنر) (ولد عام ١٨٩٧) يستعمل فيها « تيار الوعي » ، فيصور الافكار وردود الفعل النفسية بدلامن الاحداث الواقعية . والقصة بتيار وعيها تصوير لاسرة غنية افتقرت، فجاء الابن (جيسون) بعد وفاة الاب يحاول اقالة العائلة من عثرتها والاحتفاظ

ببيت العائلة القديم . والعائلة اسرة افسدها الغنى السابق
وكثر بين افرادها الشذوذ : (بنجي) اخو (جيسون)
من ابيه معتوه ، وهو اشبه بطفل رغم انه في الثلاثين،
اخته تحمل وتضع في البيت طفلتها وتهرب ، وتنشأ الطفلة
لتكون فتاة غريبة الاطوار .

١٠- يروى الذين كتبوا عن حياة هنري جيمس انه سمع من
اسقف كنتربري قصة طفلين يريان اشباحاً ويعيشان في
بيت في الريف الانجليزي فاوحت له بقصة « دورة
اللولب » .

١١-تفسير (ليون اديل) هذا يختلف عن تفسير كثيرين من
من النقاد الذين ظنوا ان الطفلين يريان اشباحاً حقاً .

١٢- « What Maisie Knew » :

نشرها (هي جيمس) (عام ١٨٩٧) وهي قصة طفلة
انفصل والدها عن بعضهما بالطلاق واطلق كل منهما لنفسه
العنان يفعل ما يهوى ، وترى الطفلة بعض ما يقترفان
فلا تفهم تفسيراً لاكثر من نصف ما ترى .

١٣- قصة من مجموعة (هنري جيمس)
« In the Cage and other Stories » وقد نشرت عام
١٨٩٨ .

١٤– « The Awkward Age » :

نشرها هنري جيمس عام (١٨٩٩) ويبدو فيها اثر الحياة الانجليزية والسنوات الطويلةالتي قضاها في انجلترة، وفيها يحلل الشخصية الانجليزية ، ولا يتقيد فيها بوجهة النظر الواحدة .

١٥– « The Jolly Corner » :

احدى قصص مجموعته « In the Cage » .

الفصل الرابع

المنولوج الداخلى

- ١ -

رأينا في الفصل السابق مدى الصعوبة التي يكابدهـا الكاتب القصصي عندما يحاول ان يضع بالكلمات سجلا للتجربة الباطنية . ولم يكن النقاد اقل عناء في محاولتهم ان يجدوا اصطلاحات وافية لوصف هذه العملية الادبية . فما اختار (وليم جويس) (١) تعبير « تيار الوعي » المجازى الا بعد ان نبذ كلا من « سلسلة الفكر » و « تقاطر الأفكار » — ذلك ان كلا من الاصطلاحين بدا له كتعبير يبالغ في الايحاء بان الفكر يتسلسل تسلسلاً عقديا مفصلياً . فكتب يقول ان « النهر » او « التيار » هما التعبيران المجازيان اللذان يصفان تلك العملية، وصفاً هو الى الطبيعة اكثر قربا . وعلى هذا فلنسمها، من الآن فصاعداً «تيار الفكر او تيار الوعي او تيار الحياة الباطنية». وقد حاول النقاد بعد (وليم جيمس) ان يفتشوا عن اصلاح آخر ولكن دون جدوى ، وكل ما اقترحوه لا يعدو ان يكون اصطلاحات عدة تنتهي بكلمة « داخلي » ، فقالوا : الرؤيا الداخلية ، والسينما الداخلية والمنولوج الداخلي — وقد نال الاصطلاح الاخير رواجاً ملموساً .(وقد حول (جيمس جويس)،

بعبقريته في التحوير اللغوي لمثـــل هذه العبارات ، اصطلاح المونولوج الداخلي الى « الحواريات الانفرادية الحثيثة للبواطن » وذلك في قصة « يقظة فينيغان ») (٢)

عندما قال (جيمس جويس) ان (ادوار دوجاردان) كان اول من استعمل المونولوج الداخلي ، تقبل الكاتب الفرنسي هذا القول كحقيقة ، وألقى محاضرة حاول فيها ان يبين لنا ما اكتشفه قبل نصف قرن مضى . وقـــد نشرت هذه المحاضرة تحت هـــذا العنوان الهائل الطول : « المونولوج الداخلي : مظاهره واصوله ومكانته في كتابات (جيمس جويس) وفي القصة المعاصرة » (٣) . والواقع ان المحاضرة هي دون مـا يوحي به العنوان ، وقد ادرك ذلك (دوجاردان) نفسه فقال : انها ليست الا محاولة لتعريف المونولوج الداخلي . ومن النتائج العامة التي توصل اليها قوله :

« ان المونولوج الداخـــلي ، ككل مونولوج ، هو حديث شخصية معينة ، الغرض منه ان ينقلنا مباشرة الى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل من المؤلف اما بالشرح او التعليق . وهو ككل مونولوج ، حديث لا مستمع له ، لانه حديث غير منطوق .

وهو يختلف عن المونولوج التقليدي فيما يلي :

انه من حيث مادته يعبر عن اكثر الأفكار خفـــاء ، تلك الافكار التي تكون اقرب مـا تكون الى اللاوعي .

واما من حيث روحه فهو حديث سابق لكل تنظيم منطقي . ذلك لانه يعبر عن الخاطر في مرحلته الأولى لحظة وروده الى الذهن .

واما من حيث شكله فيعبر عنه بجمل تخضع لاقل ما يمكن من قواعد النحو . ومن هذا التعريف نرى انـه يتفق في جوهره مع مفهومنا للشعر في يومنا هذا . »

ومن التحليل التمهيدي يستنبط (دوجاردان) التعريف الدقيق التالي :

« ان المنولوج الداخلي ، الذي هـو بطبيعته صنو الشعر ، هو الكلام غير المسموع وغـير الملفوظ، الذي تعبر به الشخصية عن افكارها الباطنية التي تكون اقرب ما تكون الى اللاوعي : وهي افـكار لم تخضع للتنظيم المنطقي ، لانها سابقة لهذه المرحلة . ويتم التعبير عن هذه الافكار بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة . والغرض من هذا ، الايحاء للقارىء بأن هذه الافكار هي الافكار عند ورودها الى الذهن » .

ان المقدمة والتعريف السابقين يخلطان بين الاشياء بعض الخلط : فمثلا هناك مـــا يبعث على البلبلة والتشويش عند استخدام كلمة « كلام » او « حديث » للدلالة على شيء « غير مسموع ولا ملفوظ » . ان استعمال هذه الكلمات يدل على اننا دوماً نفكر على مستوى الكلام المنطوق بينما « الافكار

عند ورودها الى الذهن » تكون حسية ، مثقلة بالصور ، غير مترابطة ، تعز على الكلمات في غالب الاحيان .» وقد ادرك هذا (دو جاردان) نفسه ؛ اضف الى هذا ان القول ان « المونولوج الداخلي » يعبر عن تلك الافكار التي هي « اقرب ما تكون الى اللاوعي » يدل على سوء فهم لطبيعة اللاوعي . وقد وقع (ستيفن سبندر Stephen Spender) (٤) في الخطأ نفسه في كتابه« العنصر الهدام The Destructive Element » المنشور عام ١٩٣٠ ، وذلك عندما اطلق كلمة « اللاوعي » على الفصل الذي افرده لـ (جويس) و (هنري جيمس) .

ان هذه الدراسة التي اكتبها مقصورة على دراسة الوعي كما هو معبر عنه في القصة ، ولكني ارى ان من الضروري هنا ان أبين بوضوح الفرق بين الوعي ، واللاوعي الذي لا يمكن التعبير عنه اطلاقاً ولكن يمكن استنتاجه .

ان الامور التي تفوق اللاوعي صعوبة شرح قليلة ، وهذه الصعوبة حدت بكثير من الناس الى انكار وجوده ، مع ان الانسان منذ العصور القديمة قد احس به ، وان كان هذا الاحساس على درجات متفاوتة . فلم يخترعه (فرويد) كما يريدنا بعضهم ان نعتقد .

ولقد أقامت تعاليم علم النفس الحديث الدليل على ان المستوى اللاواعي من التجربة يتألف ويقوم ضمن نطاق نفوسنا، نحن الذين لا يستطيع ان يقرأ اشكال وعينا الا اولئك الذين هم مؤهلون لذلك خصيصاً (واننا لنجد ادلة يومية على صحة

ذلك في حيواتنا الخاصة اذا عرفنا كيف نلاحظها) . بل لقد يتاح لنا ، نحن بالذات ، لمحات ننفذ عبرها بابصارنا الى ذلك المستوى اللاوعي . ولكن لا يمكننا استقراء مستوى لا وعينا وادراكه الا على ضوء تلك الافكار والخيالات التي نسوقها الى منطقة الوعي . وأظن ان باستطاعتي ان اوضح هذا الكلام بمثال: في جامعة هارفرد رسالة لم تنشر كتبها (هنري جيمس) عام ١٨٨٤ ،وهو في هذه الرسالة يعد محرر « Atlantic Monthly » بأنه سيكتب له مقالات مسلسلة في عام ١٨٨٥ . والواضح من الرسالة انها كتبت عام ١٨٨٤ ولكن (هنري جيمس) يقع خلالها ثلاث مرات في خطأ معين : فهو يكتب ١٨٦٥ بدلا من ١٨٨٥ ، وهو العام الذي وعد فيه المحرر بمقالاته . ولو حدث هذا الخطأ مرة واحدة لتجاوزنا عنه واعتبرناه نتيجة السهو وقلة الانتباه ، اما ان يقع في الخطأ ثلاث مرات ، دون ان يصححه ، فهذا معناه ان لا وعي (هنري جيمس) قد استبدل ١٨٨٥ بـ ١٨٦٥ ، دون ان يحس بما فعل . ولا مجال هنا لافتراضي ان هذا قد حدث عمداً ، اذ ليس هناك من سبب وجيه مفهوم يدعوه الى كتابة تاريخ خاطىء في رسالة عمل رسمية ؛ **ولهذا فان زلة القلم هنا تدل دلالة واضحة على لاوعيه** . وباستطاعتنا ان نقدم نظريات عدة نفسر بها أسباب زلة القلم هذه ، ولكن ما نستطيع قوله جازمين هو ان جانباً من لا وعي (هنري جيمس) قد دفع يده الى ان تكتب السنة خطأ ثلاث مرات لا مرة واحـــدة — وهي سنة متأخرة عقدين عن السنة التي

يعنيها . ان هذا الخطأ لم يعد لا واعياً لاننا نستطيع ان نراه ونشير اليه ، و « ١٨٦٥ » في الرسالة رمز بـه نتعرف على عنصر من عناصر اللاوعي عند (هنري جيمس) .

وبعبارة موجزة نقول ان من الواضح ان اللاوعي لا يمكن التعبير عنه وهو في شكله اللاواعي ، لانه ، بداهة ، لاوعي . **وكل ما نستطيع عمله هو ان نستخلصه من الرموز الدالة عليه التي ترد في التعابير الواعية للانسان**، كتذكر الاحلام، والأوهام وزلات اللسان او القلم . وعلى هذا فان (دوجاردان) عندما تحدث عن المنطقة التي تكون « اقرب ما تكون من اللاوعي » كان في الواقع يشير الى تلك **المنطقة الخارجية** التي تقع حول مركز تيار الفكر ، هذه المنطقة التي لا نعيرها عادة كبير اهتمام : وهي « حالة » أو « طفاوة » الانطباع التي وصفها (وليم جيمس) . من هذا نرى أن استعمال (دوجاردان) لكلمة « اللاوعي » في ذاك المقام لا يفيد الا في خلق البلبلة والتشويش ، ذلك لأن هذا الاصلاح يصرف اذهاننا الى مناطق لا نستطيع التعبير عنها، ولا نتعرف عليها الا في بدائل، هي رمزية ولكنها تظل شكلا واعياً .

- ٢ -

في البدء كان الكتـــاب يستعملون اصطلاحي « المنولوج الداخلي » و « تيـار الوعي » مترادفين دون تمييز، وان كان (هـاري ليفين) في دراسته الناقدة عن (جيمس جويس) يفضل استعمال « المنولوج الداخلي » « لانـــه يطاوع غرض التحليـــل النقدي اكثر من اصطلاح تيار الوعي الخادع » . والواقع ان كلا الاصطلاحين لا يفيان بالغرض في كل الحالات ، وقد يناسب احدهمـا مقاماً ، ويكون الثاني مناسباً اكثر في مقام آخر . ولا بد من الاعتراف هنا بان كلمة « المنولوج » لا تنقل فكرة التدفق والمد بسبب مضامينهـا الأدبية والمسرحية البارزة . ومعني كلمة « منولوج » في اصلهـــا الأغريقي هو « التكلم منفرداً » ، ومعناها التقليدي الموروث ان يقف الممثل على المسرح ليسمع النظـــارة افكاراً منطقية موزونة ، « محكمة البنـــاء » ، وان وضعت لتمثل التأملات الباطنية والأوهام والاحلام ، وان جرى التعبير عنهـــا بمعزل عن المؤثرات الخارجيـــة . ولو قرأنا خطاب هملت « الوجود ام العدم .. » منتزعاً من قرينته ومكانه في المسرحية ، لما عرفنا

منه شيئاً عن الظروف المحيطة بهملت ، ولا شيئاً عن التجارب الحسية التي ربما كان يمر بها اثناء القائه لهذا الكلام ، فمونولوجه هذا ، او مناجاته النفسية ، يعكس ويصف توتره الباطني ، ونزاعات روحه المضطربة القلقة : ان افكاره الموزونة المنتظمة قد استقطرت من تيار الوعي المتدفق الذي لا سبيل لنا اليه أبداً في هذه الحالة ، ذلك لأن كل الشوائب قــد نقحت ورشحت . ولو عملنا مزيجاً من (شكسبير) و (جويس) ، وذلك بادخال بعض الشوائب على القطعة المذكورة لحصلنا ، بكل تأكيد ، على قطعة جديدة ليست هي ما يريده (شكسبير) ولا ما يريدة (جويس) ، ولكنها تساعدنا على شرح وجهة نظرنا :

« الوجود أم العدم ، تلك هي المشكلة

الشبح – تأنيب الضمير ، لقد ساطني على راحة يدي

ما هذه الرائحة الكريهة ؟ المقاليع ، السهام

آه ! يا للقدر القاسي العنيف . رنين ! من يقرع الجرس ؟

لا فكاك من الماديات . ان انام ؟

عل فيه ان احلم ، اجل ذاك ما يزعجني »

في هذه القطعة نجد ان كلام (هملت) قــد فقد التفكير المنتظم الموزون ، فالأفكار تأتيه بالتداعي : ذكرى شبح والده تذكره بوخزة الاثم الباطني ، وبعض الاستفكار ، الذي ربما يكون مرتبطاً بشعور الاثم ، لعقوبة نالها في طفولته ، ثم يشعر برائحة كريهة ولكن عقله يقفز منها الى المقاليع والسهام — الى تقلبات الاقدار والحظ — ويصطك رنين الاجراس بتفكيره ومن الاجراس

يقفز عقله الى مـــا هو يختلف اختلافاً عارضاً محتوماً الا وهو النوم بنعمته المحسوسة ، النوم الذي يمحو المرئيات ويستبد لها بالاحلام . وبعبارة موجزة نقول : ان هذا المزيج الذي قدمناه هو مونولوج اضيف اليه تداعي الخواطر والمدركات الحسية ، فكانت هذه القطعة تعبيراً مباشراً بالكلمات عن كل هـذا . واصطلاح « المونولوج الداخلي » في هـــذه القطعة لا يكفي لوصف هذا الفكر المتدفق غير المرتب الذي حاولنا انﻧفترض وجوده في عقـــل (هملت) . ولهذا السبب يبدو اصطلاح « تيار الوعي » اكثر ملاءمة هنا .

لقد قام (يوجين أونيل)، (٥) في مسرحيته « فصل اضافي غريب Strange Interlude » ، بمحاولة مكشوفة ، ربما كان فيها واقعاً تحت تأثير (جيمس جويس) ،لتقديم تيارالوعي على المسرح . ولقد تألفت المسرحية ، كما اخرجت على « مسرح جيلد Guild » من عنصر المخاطبات والمحاورات بين اشخاصها الذين عبروا كذلك عن خواطرهم مستخدمين لغة صوتية ذات قواعد لغويـة مختلفة . فكانت كل حركة على المسرح توقف وتجمد برهة حينما ينطق الممثل معبراً عن خواطره . ان(يوجين اونيل) ، اذ فعل ذلك ، فانما لم يفعل شيئاً سوى انه تبنى طريقة العرض الجانبي في المسرحيات القديمة او طريقة سلاسل المناجيات . وعلى هـــذا يدخل الى المسرح (مارسون) في بداية المسرحية وبينما يقتصر في كلامه الشفهي الملفوظ على قول « سأنتظر هنا يا ماري » فاننـــا نساق الى داخل خواطره

وأفكاره التي يعرب عنهـا بلغة مختلفة القواعد (حتى ندرك الفرق بـين لغة اللسان ، لغة الوعي ، ولغة الخواطر ، لغة اللاوعي) :

ما اكمل الملاذ الفريد الذي يأوى اليه البروفيسور ! ...
كلاسيكي من الطراز الاول.. هذا ما يحدث عندما تؤثر
الثقافة الاغريقية في رجل من (نيوانجلند) !
انه لم يكتب اي كتاب منذ سنوات ... ترى كم كان
عمري اول ما اتيت الى هنا ؟... ست سنوات ...
مع والدي ... والدي ... يا لله كم بهت وجهـه في
ذاكرتي !... لقد اراد ان يكلمني ساعة النزع قبيل
وفاته ... المستشفى ... رائحة اليودوفورم في الغرف
الباردة ... كان صيفاً حاراً ... انحنيت ... كان
صوته قد تلاشى لم استطع أن افهم ما يريد ان يقول...
واي ابن يقدر ان يفهم على ابيه مرة ؟... انه يكون
دائماً اما قريباً جداً، او بعيداً جداً او متأخراً جداً...

جرت عملية التعبير عن تداعي الافكار في هـذه القطعة بتدرج منطقي لا شائبة فيه ، فما تقدمه الينا ، هو جوهرياً سلسلة من الذكريات لا يعترضها مؤثر خارجي ، فـلا افكار غير متسقة مع الاطار الفكري العام ، وهذا ما يمكن ان نسميه « المونولوج الداخلي » . ونحن مهما اختلفنا حول الاصطلاح الذي يناسب هـذه التجربة الادبية التي قدمها

(اونيل) ، الا اننا يجب ان نعترف بأنه قد استطاع ان يوهم النظارة بأنهم هم انفسهم يشاركون الشخصيات حياتها العقلية.
ويجدر بنا هنا الا نتيه في غياهب البحث عن نعوت دامغة ، كما لا يجدر بنا ان نحاول جعل هذه النعوت تنطبق انطباقاً واثقاً على بعض الآثار الادبية التي قد يكون وصفها افضل من دمغها واكثر توفيقاً. وهكذا فان اصطلاح «المونولوج الداخلي» يصبح نعتاً مفيداً لبعض الآثار القصصية ذات الطبيعة الوجدانية الذاتية المدعومة ، المكتوبة من وجهة نظر فردية مفردة ، يضيق فيها الكاتب بالذات نطاق تيار الوعي ويضعنا الى حد كبير عند محور خواطر الشخصية الروائية – ذلك المحور الذي غالباً ما يلجأ فيه الخاطر الى استخدام الكلمات اكثر مما يلجأ الى استخدام الصور . وحتى نفهم المشاكل التي يجابهها الكاتب والقارىء على حد سواء ، فاننا نستطيع ان نعود الى تجربة (دو جاردان) الاولى من نوعها . ففيها كثير مما نستطيع تعلمه عن القصة السيكولوجية في زمننا الراهن .

ملاحظات

١ – William James (١٨٤٢ – ١٩١٠) :
هو الاخ الأكبر (لهنري جيمس)، من المشاهير الذين كتبوا في علم النفس. اشتهر له كتابه « Principles of Pshychology » (١٨٩٠)، وهو من المعاصرين للمدرسة المثالية التي تبدو في كتابات « كانت » و « هيجل » . وعنده ان العالم المرئي جزء من عالم روحي اوسع يستمد منه خصائصه.

٢ – اطلق (جيمس جويس) على المنولوج الداخلي اسم « The Steady Monologuy of the Interiors » بدلاً من «The Internal Monologue» .

٣ – « Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain. »

٤ – Stephen Spender (١٩٠٩ –) :
الشاعر والناقد الانجليزي الشهير . ولد في لندن، وشعره تبدو فيه محاولة استبطان الذات . وله دواوين شعر

كثيرة . كان محرراً في صحيفـة « Horizon » (١٩٣٩ – ١٩٤١) ، وقد نشر عـــام ١٩٥١ كتاباً يترجم فيه لنفسه بعنوان « World Within World » وهو الآن محرر بجلة « Encounter »

٥ – Eugene O'Neil (١٨٨٨ – ١٩٥٣) :
الكاتب المسرحي الامريكي من مواليد نيويورك . كان والده ممثلا معروفاً وكان الابن يمثل في فرقة والده احياناً. جال في امريكا الوسطى والجنوبية ، وعمل بحاراً لمـــدة عـــامين . نال على مسرحياته ثلاث جوائز ، واشتهر . ومسرحيته المذكورة نشرها عـــام ١٩٢٨ وهي اغرب مسرحياته ، فقد اراد بها ان يطبق على المسرح ما حاوله (جويس) في القصة . وهذهالمسرحية ذات تسعةفصول ويستغرق تمثيلها خمس ساعات .

الفصل الخامس

تجربة رمزية

- ١ -

عندمانقرأ «اشجار الغار المقطوعة Les Lauriers sont coupés» الذي ترجمه الى الانجليزية (ستيوارت جيلبرت) بعنوان « لن نخضع للغاب بعد الآن We'll to the Wood no more » يتضح لنا المدى الذي ذهب اليه (ادوار دو جاردان) في صياغته تعريفه لـ « المونولوج الداخلي (كحقيقة قُررت بعد وقوعها) Post Factum » . ان القارىء يخلص من قراءته الى ان (دو جاردان) قد توصل الى استنباط تعريفه من قراءته لآثار (جويس) بقدر ما فعل ذلك من عودته الى قراءة ما انتجه هو . ان النقاد وان نبذوا قصته بدعوى انها تافهة وغير هامة فانهم قد تجاوزوا عن الاهمية التاريخية لذلك العمل الادبي ، وتجاهلوا الألق الذي تسبغه على المعاناة التي كابدها الكاتب المذكور من اجل التعبير عن الفكر المنساب .

ولقد قال (جيمس جويس) ، اذ اشار على (فاليري لاربو) بأن يقرأ الكتاب ، بأنه سيجد نفسه « من السطر » الاول مرابطاً ضمن عقل بطل الرواية . وروى (لاربو) عن (جويس) قوله : « ان عملية تكشف افكاره وتعريتها لنفسها

باستمرار ، اذ تحل محل السرد الموضوعي العادي ، هي التي تصور لنا افعاله وتجاريه » .

ان الكتاب بأسره شواهد منقولة من عقل بطل القصة . وقد ادرك (دو جاردان) ان عليه ، من اجل ان يخلق صورة تخيلية للتدفق الذهني ، ان يوهم القارىء بأن الخواطر ترد الى ذهن بطله كيفما اتفق . ومن جهة اخرى فانه نافح باستمرار مشكلة خلق اجواء احـــداث القصة كما نافح مشكلة تأمين استمرار الحركة والفعل . لندخل مع بطل (دو جاردان) الى المطعم (كما سندخل مع ليوبولد بلوم بطل جويس فيما بعد) لنوضح ما نعني . اننا لا نعرف حتى الآن اسمه ولكن سنعرفه بالتدريج بعـد عدة صفحات . ولكننا نعرف انه على موعد مع ممثـلة باريسية في احدى امسيات شهر نيسان (ابريل) الدافئة ، ونعرف ايضاً ان السنة هي ١٨٨٧ ، وذلك لأن صديقاً للبطل يخبره منـــذ الصفحات الاولى بأنه عازم على الذهاب لمشاهدة مسرحية « روي بلا » (١) في ذاك المساء في مسرح « Théâtre - Français » فتعبر بذهن البطل الخاطرة التالية : « ما اروعها من فكرة ان تشاهد « روي بلا » في عام ١٨٨٧ » ! ونعرف من افكار البطل في الفقرات الاولى من الكتاب ان الوقت كان احدى امسيات شهر نيسان (ابريل) الدافئة المنعشة ، لان ذلك جال مصادفة في ذهن البطل في المقاطع الاولى من الكتاب .

.. يقول (دو جارران) واصفاً البطل وهو يدخل المطعم :

« احمر وذهبي (انه الآن داخل المطعم)، بريق من الضياء ،
المقهى ، المرايا اللماعة ، النـادل ذو المئزر الابيض ،
مشاجب عليها قبعات ومعاطف . هـل اعرف احداً
هنا ؟ اولئك الناس يراقبونني منذ دخلت، ذاك رجل
نحيف بشارب طويل ، انه مثال للأب الصارم . كل
الموائد محجوزة ، فأين سأجلس ؟ هناك بعيداً مائدة
خالية . عظيم انها المائدة التي اعتدت ان اجلس عليها.
ولم لا يحصل المرء على مائدته الاثيرة ؟ لا شيء في هذا
يحمل « ليا » على الضحك .
— خدمه ، يا سيدي ؟
النادل . المائدة . قبعتي على المشجب . انزع قفازي ،
أأضعه ، بـلا اكتراث ، على المائدة بجانب الصحن ،
ام اضعه في جيب معطفي ؟ لا ، على المائدة ، ان
مثل هذه التوافه تدل على طراز المرء . فلاعلق معطفي
الآن ، واجلس ، هذا افضل . حقاً ، انني لمنهك .
واخيراً الافضل ان اضع قفازي في جيب المعطف ...

ان هـذا المنظر له مثيل في « عولس » وان كان اكثر
تعقيداً في صياغته الانشائية . ويمكننا ان نصف المنولوجالداخلي
هنا بانه « ساذج بـدائي » ، ولكن فيه ، في الوقت نفسه ،
كثيراً من الواقعية، وان كان ليس من السهل علينا ان نقتنعان
امرءاً مشغول الفكر يمكن ان يقحم في مجور وعيه : المائدة
والقبعة على المشجب ، ونزع القفاز . ان مثل هذه الأموريقوم

بهـــا المرء عادة بطريقة آلية ، اذا كان ممن اعتادوا من قبل نزع قفازاتهم ووضع قبعاتهم على المشجب في مطاعم عدة، ولكن لا بد من ان نعترف هنا بان هذه الخواطر يمكن ان تمر بذهن امرىء جد حريص على مظهره وكيف يبدو امام الناس الجالسين على الموائد للعشاء. وهذه الخواطر– مثل خادم المائدة والمائدة، والقبعة على المشجب ، والقفاز - تؤدي للقصة ما يؤديه المنظر المسرحي في التمثيلية ، والبطل شبيه بالممثل الذي احصيت عليه كل حركة من حركاته . اما الحقيقة كاملة فهي ان يسجل الكاتب ، في الوقت نفسه ، الخواطر التي كانت تدور في ذهن البطل والتي تعز على الكلمات ، وهذا ما يفعله (دوجاردان) .

ولا يكتفي (دوجاردان) بان يضمّن المنولوج «الاشارات المسرحية » هذه ، بل يضيف اليهـــا أوصافاً للمناظر : ففي مطلع الكتاب يقول :

« الساعة تدق السادسة ، انها الساعة التي انتظرتهـــا . ها هو البيت الذي سأدخله حيث سأقابل شخصاً مـــا ، البيت ، القاعة ، فلأدخل . »

وحالما يدخل يقول :

« ... السلالم ، الدرجات الاولى . لنفرض انـــه قد خرج مبكراً ، كما يفعل احياناً ، ولكن لا بد من ان اقص عليه حكايـــة يومي . ان قرص الدرج الأول واسع منور ، والنوافذ .. »

ان الخاطرة التأملية الوحيدة في هـــذه الأفكار الوصفية في

هذه القطعة والتي لها منطقها المعقول قوله : « لنفرض انه قد خرج مبكراً .. »

ونستطيع ان نلحظ بسهولة (دوجاردان) يناور كيما يظل داخل عقل البطل ، بينما يسعى الى ان ينقل للقارىء المعلومات التي يرددها عادة كاتب القصة التقليدية الذي يبدو لنا وكأنه محيط بكل امر من أمور البطل . ولكن هذا المجهول يتعثر في منتصف الطريق بل ويتبدد : فيصل القارىء الى منتصف الكتاب وهو ما زال يجهل الكثير عن حب البطل للممثلة . وتسيطر على الكاتب رغبة في ان يسجل كل امر مهما هان ، ولهذا نرى (دوجاردان) يلجأ الى طريقة الرسائل فيجعل البطل (دانيال برينس) – وهنا فقط نعرف اسمه – يعيد قراءة كل الرسائل التي تسلمها من محبوبته . ونستطيع ان نستنتج من هذه الرسائل انه شاب مغرور ، وانه غرّ خدعته الممثلة ، كما نستطيع ان نلمس ايضاً مدى تأثيرها البالغ عليه .

ان سماحة السرد القصصي يجب الا تصرفنا عن حسنات هذا الكتاب وعناصره الايجابية . واذا بدأنا القراءة بشيء من فروغ الصبر والاحساس بان (دوجاردان) قد زحم عقل البطل بالصور والعبارات دونما تدقيق ، فاننا لا نلبث ان نجد انفسنا وقد انسقنا مع القصة تدريجياً ، واستولى علينا ما فيها من جمال كما يثير فينا (دوجاردان) نوعاً من الترقب لما سيأتي ، وبخاصة ترقبنا لما سيحدث تلك الليلة وهل سينجح

(دانيال برنس) في مغامرته الغرامية . والقصة تجعلنا نحس احساساً عميقاً باننا في باريس عام ١٨٨٧ ، ونسيم المساء الندى يداعب وجوهنا ، ونحن نسير معه ونفغر افواهنا مثله محملقين في الفتيات ، ثم نشاركه اشعاله للشمعة في غرفته ونكاد نشعر بالماء المنعش البارد الذي يهيله على وجهه . واخيراً نرى انفسنا نقف معه على الشرفة ، ثم يستولي علينا ويحيط بنا جوه الذهني كما تستولي علينا احلام يقظته :

« ها انا انحني على الشرفة ، مطلا على خواء الفضاء ، استروح انفاساً عميقة من نسيم المساء ، واحس احساساً غامضاً بهذه الروعة الخارجية ،وبتنائي النسيم الرقيق العليل وبفيئه الناعم ، وبكل جمال هذه الليلة ، هنا وهناك السماء موشحة بالزرقة وبنجوم صغيرة ، كأنها قطرات مترجرجة من الماء ، كواكب مائعة ، وشحوبة السماء المكشوفة الغائمة بالضباب تحيط بكل شيء ، وهناك يمتد شريط مظلم من الأشجار تقوم وراءه بيوت مضاءة النوافذ،والاسطحة، اسطحة رثة؛ وتحتي تمازجت الحديقة مع الجدران المتشابكة في فوضى ومع مختلف الأشياء ، بيوت سوداء بنوافذ مضاءة ، وفوقي سماء عريضة ضاربة الى الزرقة ، تضيئها اولى الكواكب،نسيم عليل ، انه ليس ريحا ، انما هو نسيم ادفأته انفاس الأيام الاولى من ايار (مايو) . وفي هذا النسيم الليلي المخملي يكمن الدفء

والملس الناعم ، اما الاشجار هنـاك فهي رقعة من الظلمة تحت قبـة السماء المغبرة الزرقة ، المزركشة بانوار مترجرجة ، بينما تتوالد اطياف غامضة في حديقة الليل » .

قد يبدو هذا الكلام اشبه بوصف لسلسلة من الصور ، اكثر من كونه وصفاً لسلسلة من الخواطر . وعلى كل حال فان القطعة قادرة على استحضار الجو ، كما انها تجعلنا لاصقين بعقل (دانيال برينس) : فنحن نتطلع مع (دانيال) من شرفته وما يصوره لنا نراه . وتدريجياً يندمج مع الليل قوام الممثلة ، كما هو في ذهن دانيال ، وفي ذهننا بالتالي :

« انني لأرى جمالك ورشاقتك ، وان ايقاع اطرافـــك وانت تميسين لهو ايقاع سماوي الجمال ، وواهنة هي خطواتك على السجادة قرب الطاولة المزينة بالازهار في غرفتك الصفراء الفاتنة ، اجل تميسين واهنة عبر نعومة زكية براقة ، وانت تميلين يمنة مرة ويسرة اخرى ، شاحبة الابتسامة ، ووجهك العاجي المحاط بشعر ذهبي ماجن يشع ابتسامـاً ، وانت تمرين امامي تتثنين ببطء اذ تمرين بي . وثوبك الشفاف الهفاف الحريري الفاتح الاصفرار يتطاير حولك ، متموجاً حيث يرفرف شريط ، وزماته الحريرية تبرز نهديك واطرافك ورشاقة جسدك الفتية اللدنة ، وبنعومة تتحرك شفتاك ، يا اعز حبيب لشد ما احبك .

الظلال المتطاولة للاشجار تندفع مصعدة الى السماء ،
وقد ازدادت طولا على طول ، وانت يا ملك يميني ،
يا ملك يميني ، يا من املكـك بكليتك ، تتألقين في
الظلال الشاحبة ، باسمة ، ساذجة ، حلوة ورقيقة ».

ان هذه المقتطفات تبين لنا ان (دوجاردان) كان يحاول فعلا التعبير بكلمات واضحة الدلالة عن تصورات بطله التي لا تعبر عنها الكلمات عادة،وهذا على الرغم من ان (دوجاردان) الرمزي وصديق (ملارميه) (٢) كان يكتب قصة تنعكس على صفحاتها النظرية الرمزية التي تهدف الىالتعبير عن اضمحلال التجربة . والواقع ان الكلمات التي يستعملها ، باستثناء بضعة منها ، ليست مشبعة بالصور الاستعارية ولا مغرقة في الرمز ، بل هي كلمات مادية واضحة الدلالة ومركزة . واذا كان الكتاب قـــد خلا من المجازات الكثيرة التي نعتبرها شطراً أساسياً من الأدب الرمزي ، الا انه قد اغرق في ناحية ، لعل خير مانصفها به، هي انها نوع من الانطباعية(٣) فعندما ينحني (دانيال) على الشرفة ويتأمل في المنظر الذي امامه ، فان ما يمر بخاطره يذكرنا بلوحة رسمهارسام منالمدرسة الانطباعية، ولعل اللمسة الرمزيـــة الوحيدة في القطعة السابقة هي تشبيه (دانيال) النجوم « بقطرات مترجرجة من الماء . »

وفي الكتاب قطعة واحدة اقرب الى ان تكون نثراً انسيابيا ، من ان تكون مونولوجا داخلياً : ففي غرفة الممثلة الدافئة يجلس (دانيال) ورأسها على كتفه ، ولكنه يترك كل

هذا ليستغرق في احلام اليقظة التي تستبد به حتى ليوشك ان ينام . وهذا يجعلنا نتسائل : ترى الا يفضل هـذا البطل ان يحلم بالممثلة على ان تكون معه تغدق عليه من حبها ؟ :

« ... هذا هو جسدها ، وهذا صدرها يعلو ويهبط ، وهذا هو شذاها . آه ، يا لليل نيسان الجميل ... عما قليل سنكون معاً في العربة ... فنستمتع بالهواء العليل الرطب ... سنخرج حـالا ... والشمعتان ... على طول الشوارع المشجرة ... « احب ديوكي الرومية وخرافي ولكني احبـك اكثر » ... وفتاة الشارع تلك ذات العينين الجريئتين والشفتين الكرزيتين ... الغرفة ومدفأتها العالية ... غرفة الطعام ... والدي .. نحن الثلاثـة نجلس معا والدي وامي وانا ... لم تبدو أمي شاحبة هكذا؟...انها تراقبني...سنتناول العشاء في الحديقة... الخادم ... احضري المائدة ... (ليا) ... انها تعد المائدة... والدي ... البواب ... يحمل رسالة ... رسالة منهـا ؟ .. شكراً ... تموجـات ، تمتمة ، اضطراب السماء ، ضجة في ضجة ... »

اننا نكتشف في هذه القصة ايضاً ان علينا ان نقرأ على مستويين من الادراك : فنحن نستطيع ، اذا ارتبطنا نفسياً (بدانيال برينس) ، ان نركب معه العربة ونشاركه الجلوس بجانب المرأة الجميلة ، ولكننا نستطيع ايضاً ان نقف موقف الناقد منه – متباعدين عنه ، ونحكم على اقواله ، ونرى فيه ظاهرياً ذاك الغرّ الساذج السهل الانخداع . وبهذا يصبح عندنا شخصية

نحس بها ونراها: نرقب هيامه بنفسه،ونلحظ غروره وانخداعه ونستطيع ان نحس ايضاً بباريس تحيط بنا وببواكير الربيع اللذيذة » كما نحس ايضاً بالفاصل الزمني بين زماننا وذاك الزمان». وعندما نعود فنقلب صفحات الكتاب ثانية نكتشف باننا قد عشنا في جو القصة ، على الرغم مما فيها من تفاهات : لقد استطاعت القصة هذه ان تنقل الينا جواً وان تخلق شخصية ، كما جعلتنا نحس بفارق الزمن بطريقة ساذجة ، هذا الى انها قد اثارت في نفوسنا حب الاستطلاع لنعرف هل سينجح (دانيال برينس) في مغامرته الغرامية في تلك الليلة من عام ١٨٨٧ ام ستصده الممثلة من جديد ؟

ان اي سرد منسق لمثل هذه القصة يقضي ان نعيد ترتيب اجزائها المتناثرة ، ولقد كان ما فعلته ، عند قراءة الافكار المضطربة المختلطة فيها،هو انني عدت فأعدت ترتيبها على صورة تجعل منها سياقاً منتظماً . وعلى هذا فانني عندما كنت اقرأ القصة ، واستمع الى (دانيال برينس) ومونولوجه الداخلي ، كنت في الوقت ذاته اعيد كتابة القصة واضعاً الاحداث مرتبة في امكنتها . وهنا سؤال لا بد منه: ترى هل يستطيع جميع القراء قراءة مثل هذه القصص بهذه الطريقة ؟

ملاحظات

١ -- « Ruy Blas »

مسرحية للشاعر والكاتب المسرحي والقصصي (فيكتور هوغو) نشرها عام ١٨٣٨ ، وهي أحسن مسرحياته بعد مسرحيته « Marion Delorme » (١٨٣١) .

٢ -- Stéphane Mallarmé (١٨٤٢ - ١٨٩٨) :

الشاعر الفرنسي وصاحب النظريات في الشعر . ترجم الى الفرنسية اشعار (ادغار الآن بو) وتأثر به . وفي رأيه ان الواقع ليس فناً . وقد دفعته نظرياته الى الرمزية .

٣ - الانطباعية Impressionism

اسم يطلق على اتجاه حديث في فن الرسم يمثله بوضوح الرسامون الفرنسيون مثل (ادوار مانيه) و (ادغار ديغه) و (كلود مونيه) . وهذه المدرسة تهدف في رسمها الى دراسة الطبيعة وبيان فعل النور فيها . ولعل من الطريف ان نذكر هنا ان أول من اطلق هذا الاسم

على هذا النوع من الرسم كان ناقداً أراد ان يسخر من لوحة للرسام (مونيه) بعنوان « التأثر » . ولم يستعمل اصحاب هـــذه المدرسة هذا الاسم للدلالة عليهم الا في معرضهم الثاني عام ١٨٩٦ . وكان اول داعية لهذاالاتجاه في فرنسا الرسام (كوربيه) الذي دعـا الى العودة الى الطبيعة . ولكن هذا الاتجـــاه يبدو في رسوم رسامين كثيرين سابقين لكوربيه ، في بلاد اخرى ، مثل (غويا) و (فيلاسكويز) و (وكونستابل) و (تيرنر) .

الفصل السادس

القارىء والقصة السيكولوجية

- ١ -

ترى هل هو خليق بجميع القراء قراءة مثل هذه القصص بطريقة متماثلة ؟ ان هذا السؤال في صميم بحثنا هذا .

نجد عند (بروست) آراء ممتازة حول قراءة القصة وكيف تكون . وفي رأيه ان الناس في حياتهم الواقعية جد بليدين ، اكثر ما فيهم مادة صلدة « ميتة لا تستطيع احاسيسنا الارتقاء بها » . والناس ، كما يبدون في الكتب ، يؤثرون في النفس اكثر من الناس في الحياة الواقعية . وبما ان فهمنا للناس كما يبدون في الحياة وفي الكتب ، مصدره عقلنا واحاسيسنا ، لذلك كانت الشخصيات القصصية قادرة على ان تكتسب واقعاً اشد كثافة من واقع الناس الحقيقيين ، والسبب في هذا « ان الشخصيات القصصية قد أصبحت جزءاً منا يدورون في ذواتنا » . ويضيف (بروست) قائلا :

« ... يستطيع الكاتب القصصي ان يضعنا في حالة ذهنية بها يشتد الاحساس عشرة اضعاف ، وبها يصبح كتابه مثيراً لنا ، كما يثيرنا الحلم ، ولكنه حلم اكثر جلاء وابعد

اثراً من تلك الاحلام التي تراودنا في النوم . اجل ان الكاتب ليستطيع، في ساعة من الزمان، ان يبعث فينا كل الافراح والاتراح الموجودة في العالم، والتي لا نحظى بجزء منها في حياتنا الواقعية، ولو على مدى سنوات . ولا نستطيع في حياتنا الواقعية ان نجرب هذه الاحاسيس العميقة، ذلك لان تطور الاحداث البطيء يقلل من عمق احساسنا بها » :

وهكذا نرى ان (بروست) قد اكتشف ، كما اكتشف (هنري جيمس) قبله ، ان الكاتب القصصي لا يستطيع ان ينقل لنا الحياة ، كما هي فقط ، بل يستطيع ان يخلق لنا حياة يدركها القارىء الواعي اليقظ المستجيب لما يقرأ .

ولا بد لنا أن نميز بين ما يستطيع ان يدركه اكثر القراء من القصة عند قراءتها ، وبين ذاك الجانب من القصة الذي يصبح جزءاً من حالتنا العقلية، وهذا متفاوت من قارىء لقارىء : فنحن جميعاً نقرأ الكلمات عينها مطبوعة ونستطيع ان نستخلص منها معاني متشابهة ، هي التي تكون المادة الاساسية في القصة . وعلى هذا الاساس نستطيع بعد القراءة ان نتناقش في الكتاب ونتفق تمام الاتفاق على موضوع القصة . ولكن السؤال الذي لا بد منه هو : هل نمر جميعاً بنفس التجربة ؟ وهل نتحسس بالكتاب بطريقة واحدة ؟ وكم قارئاً احس بالزعب عند قراءة قصة اشباح مثل « دورة اللولب »

بينما لم نجد قارىء آخر في نفس القصة ، ما يغريه بأن يستمر في القراءة » ؟ وكم قارئاً ذرف الدموع عند قراءة قصة حب لا قيمة لها مع علمه بأن احداثها خيالية ، بينما هز قارىء آخر كتفيه احتقاراً وضحك ساخراً؟ ومن هذا ندرك ان الفرق شاسع بين أن نقرأ الكتاب وبين ان نتحسس بالكتاب . ونوع التحسس بالكتاب هو الذي يجعل قارئاً يختلف مع قارىء ، وناقداً يعارض ناقداً آخر . ونوادر هم القراء الذين يحققون توازناً بين الفهم العقلي للقصة وبين التحسس الشديد بها ، ومع ذلك فان معظم الكتاب يخاطبون المشاعر بقدر ما يخاطبون الفهم العقلي في اعمالهم الادبية .

ان هذا القول يصدق بنوع خــاص على القصة النفسية الحديثة التي من طبيعتهـا ان تكون المعلومات فيها خليطاً لا اتساق فيه ، والمطلوب من القارىء ان يقرأ مــا في باطن الشخصية ، وان يستنتج الحقيقة من المعلومات المعطاة . وعلى القارىء بجانب هذا ايضاً ان يعيش التجربة التي يقرأهـا على صفحات الكتاب . ومعنى هــذا ان القصة النفسية الحديثة تتطلب اشياء كثيرة من القارىء . وهذا يفسر لنــا سبب تناقض وتنوع المناوشات التي تجري على الصفحات المطبوعـة بين الكتاب والقراء . فالقارىء الناقد، الذي يقبل على القصة اقبالا عقلياً دون مشاركة في الأحاسيس ، لا يعدو ان يكون أشبه بدفتر من دفاتر الحسابات الجارية ، ان باستطاعته ان

يعيد رواية القصة وان يقول لنا تماماً : مـا اعمار الشخصيات القصصية ، او يصف لنـا ملامحهم ، او يتحدث عن منطقية القصة ، ولكن حديثه سيبقى، نسبياً ، خلواً من الحياة ، ولو انه قد يكون دقيقاً دقة الارقام في دفاتر الحسابات ، او دقة الاحصائيات في الوثائق الرسميـة . وهناك نوع آخر من القراء يقف في الطرف الآخر : ان القارىء من هذا النوع ليحس مع كل صفحة ولكنه لا يستطيـع بعدانتهائه من القراءة ان يعطينا أي ملخص مناسب لها ، واقصى مـــا يطمح اليه مثل هذا القارىء هو ان يعطينا وصفاً مقتضباً للتجربة التي مر بهـا عند القراءة ، وهو امر عسير في جميع الظروف .

- ٢ -

ولننظر الآن في « أسطحة مدببــــة Pointed Roofs » للكاتبة (دوروثي ريتشاردسون) (١) وهو الجزء الاول او « الفصل » الاول من قصتها «الحج Pilgrimage » ذات الاثنى عشر جزءاً (٢) . لقد تباينت الآراء في هذه القصة فرأى بعض القراء انها لا تقرأ وانها لا تطاق ، بينما اطراها آخرون فبالغوا في الاطراء . وسواء أكنا قادرين على ان نقرأهــا ام غير قادرين ، فان مما لا بد من الاعتراف به هو ان لها « مكانا خاصاً » في تاريخ القصة في القرن العشرين، فهي في بابها في مقام الرائد . لقد تصدت (دوروثي) لعمل غاية في الصعوبة قد يفوق من الوجهة الفنية ما كرّس (بروست) له نفسه : انها تتشابه مع معاصرهــا الكاتب الفرنسي هذا في انها وضعت القارىء داخل ذهن شخصية واحدة ، وبكل تصميم وتشبث بما ندبت نفسها له ، سارت في هذا الطريق الوعر الى النهاية ، فكانت « الفصول » الاثنـــا عشر مكرسة لسرد رحلة عقل (مريام هندرسون) من المراهقة الى ان اصبحت نصفا .

ويبدو لي هنا ان خير وسيلة لتبيان العلاقة بين القــارىء

والقصة الوجدانية،هو ان استمد من تجربتي الخاصة التي مررت بها اثناء قراءتي للجزء الاول من قصة (دوروثي) وهو «اسطحة مدببة» . لقد قرأته اول مرة قبل عقدين من الزمان، فلم اجد في (مريام هندرسون) ومغامراتها العاطفية في تلك المدرسة الالمانية الداخلية التي التحقت بها لتعليم اللغة الانجليزية ، ما يثير اهتمامي . وكان هـذا سبباً في عزوفي عن قراءة الاجزاء التاليةفقد وقر في ذهني ان خطيئة (دوروثي ريتشاردسون) في كتابها كانت هي انها اختارت شخصية بليدة العقل .

وبعد عقدين من الزمان عدت الى قراءة « اسطحة مدببة » مرة ثانية لأجد انني ما زلت أراها غير ممتعة : فالمؤلفة تزجني في عالم تتناغى فيه الفتيات، وعليّ ان احمّل نفسي الكثير حتى أستطيع ان اهضم محتويات كل صفحة،وراعني ان البطلة قاصرة التفكير فجنته ليس فيها ما يبعث على الاهتمام . ولقـد تخيلتها منذ الصفحات الاولى فتاة متكافئة الجد جامدة، في نحو الخمسة والعشرين ربيعاً ، قد حزمت أغراضها في صندوقها ثم توجهت لتتسلم أول عمل لها في مدرسة المانية في هانوفر . ومما قوى شعوري بانها فتاة في مثل هذا السن ، رغم سلوكها الصبياني ما ورد بعد الصفحات الخمسين الاولى حيث «جلست (مريام) جادة صارمة وثبتت عويناتها ثم امرت طالبات الفصل ان يبدأن بالقراءة. » وكان يصعب علي ان اصل بين (مريام) ذات العوينات وبين (مريام) التي تعرضها صفحات الكتاب دوماً على انهـا فتاة متقلبة الأهواء : فهي مرة جادة متجهمة ومرة أخرى زئبقية متقلبة .

وبعد ان قرأت نحو مئة صفحة فجأتني العبارة التالية :

« انها لم تستطع ان تذلل من شقاوة هؤلاء الفتيات فهي لم تبلغ الثامنة عشرة بعد » . يا لله ، أ (مريام) ذات العوينات الفكتورية لم تبلغ الثامنة عشرة ! (تبلغ الثامنة عشرة في الصفحات الأولى من الجزء الثاني وبهذه المناسبة تصفف شعرها كالسيدات لاول مرة) . وهكذا وضح لي ان حكمي على على الجزء الاول كان خاطئاً بسبب ما تركته في نفسي العوينات وصندوق الملابس ، ومظهر « الكبار الناضجين » الذي ألبسته (مريام) نفسها .

لو كنت اقرأ قصة من القصص التقليدية لعرفت سن (مريام هندرسون) منذ الصفحات الاولى ، ولادركت عندها تماماً ذاك المزاج الذي يستولي على الفتاة في اخريات سني المراهقة ؛ ولادركت ايضاً تلك المناغاة في الصفحات الأولى التي تذكرني بقصص (لويزا ماي الكوت) (٣) ، وتلك النشوة التي يضج بها المونولوج الداخلي في بعض الفقرات . ولكن هذا كله غاب عن بالي لانني كنت أقرأ بباصرة غير مركزة ، والاكثر من ذلك ، فان هذا الاكتشاف لم يرسخ في ذهني فوراً حتى بعد ان عرفت ان (مريام) لم تبلغ الثامنة عشرة بعد ، انما رسخ تدريجيـــاً وتطلب تركيزاً بطيئاً مني . وعدت الى صفحات الكتاب اطالعها لاكتشف التجربة التي مررت بها ، فوقعت على الحادث البالغ الأهمية الذي أحال الكتاب ، في طرفة عين ، من رزمة من الورق المطبوع لا قيمة لها الى كائن حي ، ومن كتاب

كنت امتصه عقلياً، فأجده مجهداً، الى كتاب مشحون بالاحساس والحياة . وقد حدث هذا عندمـــا كنت اعيد قراءة بعض فقرات الكتاب في ضوء الصورة الجديدة التي ارتسمت (لمريام) في نفسي .

ان الحادث الذي بدل من رأيي في الكتاب هو ذلك الذي تكون فيه (مريام) مبتهجة تغني لنفسها مرحة لانها ستسافر الى « بوم ... بوم ... بوم ... بر .. نيا » (٤) ، ثم تندفع الى قاعة المدرسة لتجد راعي الكنيسة السويسري (لاهمان) يقف بالقرب من النافذة ، فيقول لها : « تبدو عليك السعادة يا آنسة » ، فتجيبه بلهجة قد الفناها منها . انها تحب الرجال، ولكنهم يخيفونهــا ايضاً . وملابس راعي الكنيسة السوداء تبعث الطمأنينة في نفسها ، ولكنها تطفىء حماستها ومرحها ، ولهذا تنكر برقة انها مبتهجة . ويتحدث اليها راعي الكنيسة بهدوء ، وفي اثناء حديثه يعبر لها عن حبه للأبيات الانجليزية التي تقول :

« ان ما اريد هو
قطعة ارض صغيرة ، اتقن عزقها ،
وزوجة شابة مطيعة
وثروة ضخمة »

فتصورت (مريام) نفسها وكأنها تتطلع الى رجل شاحب اللون مكتس باللحم ، ذي عينين ضاحكتين ، ثم بدت لهـــا حديقة ومزارع ، ونار تشتعل في موقد في بيت فيه امرأة شابة

باسمة تطوف به نشيطة راضية ... وعلى رأس هذا كله الخوري (لاهمان) . عندها ثارت لأنها تصورت نفسها واحدة من اولئك النسوة الصغيرات اللواتي يلبين دعوة الرجال ليكنّ نساء مطيعات . ورأت ان عليها ان تجعله يفهم انها لا تعترف بوجود هذا الذي يسمى « امرأة طيعة » . وشعرت بنظراتها تزداد تركيزاً فتحركت لتبتعد بها وبنفسها ، ولكن الخوري يغير الموضوع فجأة :

« لم تلبسين العوينات ، يا آنسة ؟ »

وكان الصوت عامراً بالتوق العطوف .

فقالت وهي تستجمع اوراقها الموسيقية وتحس بالكلمات وكأنها مطارق خفيفة تهوى على الوجه الشاحب المكتنز الذي بدا جديداً عليها : « انني اشكو من قصر بصر حاد » .

« يا لله ... اني لأعجب ان كانت العوينات لازمة حقاً... هل استطيع النظر فيها ؟

... فانا اعرف شيئاً عن العيون » .

فنزعت (مريام) عويناتها المحكمة الوضع ووقفت واوراقها الموسيقية في يدها ، تنتظر بقلق . لقد ذهب نصف قدرتها البصرية مع العوينات ولم تعد ترَ في القس سوى كتلة من المعرفة متلفحة بالسواد ، وفي متناول يدها .

« اراك تضعينها دوماً ، فكم مضى عليك وانت على هذا الحال ؟ يا للفتاة المسكينة ، لا بد انك قد قضيت

كل دراستك وانت بهاتين العينين المتعبتين ... دعيني
اراهما ... التفتي قليلاً الى اليمين ... حسناً » .

ووقف بجانبها قريباً ضخماً متأملا في نظرتها الغامضة .
« وعيناك حبباسيتان يؤثر فيهما الضوء ايضاً . لقد كنت
شقراء وانت طفلة ، واكثر شقرة مما انت الآن ،
أليس كذلك يا آنسة ؟ »

وتردد صوت الآنسة الصغيرة (بفاف Pfaff) الباسم من
الباب الصغير يقول :
— عم صباحاً يا سيدي الخوري .
عندها تراجع الخوري (لاهمان) » .

هنا بدا لي الكتاب حافلا بالحياة ، ولم يكن مردّ هذا الى ما فيه من لحظات درامية رائعة او لهذا اللقاء بين فتاة انجليزية مراهقة وقسيس سويسري فيه حنان الأب فحسب ، بل الى هذا القبس من العاطفة ايضاً الذي افلت من بين الصفحات وسرى في كياني . ترى ان سر عجيب أحدث كل هذا التغير حتى اصبحت قادراً على ان أرى برأي العين (مريام) وغرفة الدرس ، حتى نبرة القسيس اسمعها، واحس بالالم يعتصر فؤادي لما منيت به الفتاة من قصر نظر ولشعورها بالحرج في مجلس الرجال ؟ وعدت إلى فقرات اخرى اتلاها : ان مريام تبدو لي الآن كائناً حياً أحس بوجوده حتى لايستطيع لمسه. والصفحات التي بدت لي سابقاً بليدة لا معنى لها استحالت أمامي الآن فائضة بالمتعة والحياة . وعدت الى الكتاب اقرأه من أول كلمة

منه، واذا بي لا احس بالملل الذي احسست به اول مرة :ففي صفحاته أجاسيس رقيقة تصور اللحظات التي عبرت بها البطلة، وما بدا لي سابقاً تافهاً لا قيمة له أصبح له الآن معنى : واذا بي أحس بالشمس تغرب والعـاصفة تهب ، وأراني اتجول في شوارع هانوفر، واشعر بما طبعت عليه الانسة الصغيرة (بفاف) واستمع الى الموسيقى في الامسيات ، واشارك التلميذات الصغيرات فزعهن. ولقد احسست بكل هذا، رغم ان ليس في الكتاب قصة، ورغم ان كل احداثه لا تعدو ان تكون احداثاً عادية تقع في مدرسة للبنات، كأن يغسلن شعورهن او يتحدثن عن اصدقائهن الصبيان .

ترى ما السر في هذا التجول ؟ ان أدراكه لامر هـام . واخذت ابحث في ذاكرتي عن اثر القراءة الأولى فوجدت انني قد بدأت بان اصطدمت مع « دوروثي ريتشاردسون » . لقد أرادتني ان اشارك فتاة مراهقة في افكارها ، ولم اكن قادراً على ذلك لعجزي عن تبني « وجهة النظر » التي قدمتهـا لي ، فهي زاوية رؤيا تتطلب من الترابط بيني وبين البطلة ، اكثر مما استطيع . ومما لا شك فيه ان مشاركة القـارىء لـ (دانيال برينس) وقد خرج يتنزه مع ممثلة ؛ اسهل عليه من مشاركته لافكار فتاة انجليزية، مراهقة متقلبة المزاج ، تعيش في مدرسة المانية للبنات . ولكن الحادثة التي وقعت بين الفتاة والقسيس « لاهمان » كانت المفتاح الذي كشف لي عن اسرار الكتاب ، وعندما عدت الى الكتاب ادرسه بدقة اكتشفت انني قـد

عبرت الى دنيا الكتـــاب وبدأت أعيش فيه عند اللقاء بين « مريام هندرسون » والقسيس ، فهذه الفتاة جعلتني احس به احساساً عميقاً، وبه قرنت ذاتي ورأيت فيه صورة عني. وبينما كنت أرى هذا القسيس كما يبدو لعيني (مريام) ، اصبحت أنا القاريء قادراً فجأة ، على ان أحس بنفسي وقد وقفت امام هذه الفتاة الانجليزية الشقراء اسألها عن سبب ضعف بصرها . هنا يكمن السر في هذا التحول فقد اصبحت كما قال (بروست) احس « وكأن الاحداث تحدث لي » ، وها هي (مريام) قد أصبحت الآن كائناً حقيقياً في نظري وظلت كذلك . وها انا اخيراً افهمها كما أرادتني (دوروثي ريتشاردسون) ان افهمها: فتاة انجليزية ، مصابة بقصر النظر ، انتقلت من لندن العائشة بعقلية العهد الفكتوري الى مدرسة في المانيـا لتعيش فيها من شهر آذار الى تموز، فتشعر بالغربة في البيئة الالمانية الجديدة وهي الى هذا فتاة متقلبة المزاج تنتقل من المرح والانتعاش الى السوداوية والانكماش ، ويشتد بها الحنين الى موطنها بدافع من حساسية الفتاة المراهقة المرهفة ، وتنتابها احاسيس متباينة في علاقاتها مع الفتيات في المدرسة ، اما شعورها تجاه الرجال فلم تجزم بعد بأمره . وبدا ان التأثير العام الذي خلفه هذا الكتاب فيّ ، مشفوعاً بالمشاعر التي اسهمت بهـا في قراءتي الثانية له ، قد قربتني من الواقع الذي سعت (دوروثي ريتشاردسون) الى خلقه .

- ٣ -

تلك كانت تجربتي في قراءة هذه القصة،وهي تجربة قارىء عقد العزم على ان يصل الى لب ما يقرأ . ولم يبدُ لي ان بالامكان وضع قاعدة عامة مستقاة من تجربتي هذه . وان كان تراءى لي ان من الخير لي ان اسعى الى أخـذ آراء من قرأوا القصة . وقد لاحظت الى اي مدى كره بعض الطلاب الذكور في ندوتي بجامعة (برنستون) محاولة (دوروثي ريتشاردسون) زجهم ليشاركوا فتاة مراهقة افكارها . وعلى النقيض من ذلك فان طالبة اشتركت في ندوتي بجامعة(نيويورك) وصفت لي عقل (مريام) بأنه «اداة مرهفة حساسة» وافاضت في وصف الانفعال الذي مرت به وهي تدرس البطلة متجسسة عليها من « فرجات عقلها». وقالت لي قصصية انجليزية مشهورة ان قراءة (دوروثي ريتشاردسون) كانت من اغنى ما مرت به من تجارب في صباها. ووصفت لي شاعرة اميركية كيف انها لم تقرأ الكتاب على انه كلٌ، بل قرأته لتكتشف تجارب(مريام) وعواطفها واحاسيسها، وكيف تتطور من صفحة الى صفحة . ورأيت الكتاب في بيت شاعرة اخرى فسألتها السؤال ذاته ، فجاءني جوابها قاطعاً بأنها

وجدت في الكتاب « اجواء كثيفة الحدة » .

ولعل التعميم العام ، الذي نستطيع استخلاصه من هذا ، ان مؤلف القصة ذات المونولوج الداخلي من امثال (دوروثي ريتشاردسون) ينجح عندما يقيم القارىء ترابطاً او علاقة بينه وبين عقل البطل الأوحد في القصة . والمشكلة في رأيي هي ان اكثر القراء لا يجدون وحدة في الكتاب ولا يستطيعون ادراك هذه الوحدة الا بعد ان يستجمعوا كل الحقائق المتناثرة . وهذا ما عناه (جوزيف فرنك) عندما قال : ان قصة تيار الوعي لا يمكن « قراءتها » بالمفهوم المعروف للقراءة ، ولكن يمكن ان تعاد قراءتها : فعند اعادة قراءة القصة ، ندرك ما يجري تماماً ، مستفيدين من القراءة الاولى للكتاب التي لم تكن الا ارتياداً لما فيه . ولكن تجربة الشاعرتين اللتين ذكرناهما آنفاً ، تشذ عن هذا ، فقد قرأتا الكتاب دون حاجة الى قراءته مرة ثانية . وتفسير هذا في رأيي ان الشاعرتين لم تكونا بحاجة الى متابعة تجربة (مريام) : فالشاعر قد يستطيع تركيز همه في زهرة او شجرة او طائر او سحابة ، فيكتشف في كل منها جمالاً ، ويرى في كل منها وحدة تامة بذاتها . ولو حدث فاستخدمت المجاز الذي اطلقته على القصة ذات تيار الوعي لقلت : ان الشاعر يستطيع أن يطفو على سطح تيار الوعي ، فلا يرى في التيار الا ما فيه في تلك اللحظة ، دون ان يشعر بحاجة الى ان يرتد ببصره الى الخلف . ليرى ما مر به او ليعرف اي اتجاه يسلكه التيار .

- ٤ -

لم تقدم لنا (دوروثي ريتشاردسون) نظريات توضح لنا طريقتها في التأليف ، ولكن العمل نفسه كاف ليدل عليها ولقد عبرت الكاتبة في احدى مقابلاتها عن عدم رضائها عن التسمية التي اصطلح عليهـا النقاد وهي « تيار الوعي » ، مؤكدة « ان هذه التسمية ، من بين كل التسميات التي وضعت لسد حاجات النقد الادبي في هذا الميدان ، تتسم بالحماقة المطلقة » ثم اخذت تشرح مفهومها لفكرة تدفق التجربة ، فكانت في شرحها تكاد تصف محاولتها التي قامت بها لنقل ما يدور في ذهن (مريام هندرسون) :

« قد يكون العقل وقد يصبح اي شيء : من كيس مملوء بالخرق الى مرستان (مستشفى مجانين) . وقد يكون دائم التأرجح او حثيث التركيز . ولكن محوره ، او النقطة المضيئة فيه (او سمه ما شئت من الاسماء ، فالاسماء لا تهم) تكبر بدرجات متفاوتة مستمرة منذ الولادة الى البلوغ ، ولكنها تبقى مستقرة ثابتة بعد هذا ، متكاملة مدى الحياة . »

وقصة (دوروثي ريتشاردسون) تـدور حول سلسلة من « النقاط المضيئة » – او ما اسمتها الشاعرة « بالاجواءالكثيفة الحـدة » – ولكن (مريام هندرسون) تبقى اكثر الوقت « **المحور المركزي** » . ويجب الا يعمينا تعاطفنا مع (مريام) عن ادراك العيوب في القصة : فنحن نحس احياناً اننا سجناء داخل دماغ امرأة لا شخصية واضحة لهـا ، عاطفية في كثير من الأحيان ، مشاكسة ، اقرب الى ان تكون كسيحة الخيال ولكن لها في بعض الاحيان ومضات ذهنية رائعة تغطي على مـا في كثير من الصفحات من عيوب . وفي الاجزاء الاخيرة من هذه القصة نرى اسلوب (دوروثي ريتشاردسون) الأدبي وقد اخذ يتحسن ، ورغم هذا فان هناك كثيراً من الصفحات القاحلة تحيط « بالاجواء الكثيفة الحدة » . وعلى كل حال فان الكاتبة قد شقت طريقاً جديداً بل وعبدتـه ايضاً ، وتركت أثراً لا يمكن انكاره .

وعندما جمعت (دوروثي ريتشاردسون) الاثني عشر جزءاً لقصتها « الحج » في اربعة أجزاء سنة ١٩٣٨ ، كتبت مقدمة تبدو مبتورة . وقد ذكرت في هذه المقدمة انها عندما بدأت الكتابة عام ١٩١١ كانت مترددة بين ان تختار الطريقة الواقعية كما يمثلها (بالزاك) ومعاصرها (آرنولد بينت) (٥) وبين اولئك الرجال الذين يكتبون قصص نقد ساخرة . وأخيراً قررت ان تكتب «قصة نسائية موازية مساوية لواقعية الرجال السائدة آنذاك » ولكنها عندما بدأت الكتابة احست بوجود

« عنصر غريب في شكل واقـــع مفتعل مقصد يشق طريقه لاول مرة » . اما هذا « الواقع المفتعل المقصود » فقدتكشف عن مئة وجه « يدعو كل واحد منهـــا الوجوه الاخرى الى نقضه ، عندما يقع في المنطقة التي يمكن التعبير عما يقع فيها».

وقد اعترفت بأن (هنري جيمس) قد علمهـــا كيف تستبد بانتباه القارىء ، فتجعله يرقب دومـــا صراع القوى الانـــانية كما تبدو في عيني مراقب واحد » . وفي رأيها ان « جوتيه » قد عرف القصة الوجدانية منذ زمن طويل فتقول :

« لقد كتب (جوتيه) يقول : ان القصة يجب ان تصور التأملات والاحداث ، اما المسرحية فتصور الشخصية والحركة . ويجب ان تسير الأحداث في القصة بطيئة، وان تكون افكار البطل هي الممسكة بتطور القصة ككل ، مستخدماً الكاتب في هذا حيلة من الحيل » .

لعل هذا الرأي الذي أوردته (دوروثي ريتشاردسون) في مقدمتها لهذه الطبعة هو كلمتها الاخيرة في الموضوع ، ونحن نجد ايضاً هذا الرأي نفسه في الجزء العاشر من قصتها ، حيث تتحدث عن المؤلفين « الذين يرنح الرضى اعطافهم ويبدون في كتاباتهم وكأنهم عـــالمون بكل شيء » . وتدعي ان هذا القول ينطبق على طريقة تناول (هنري جيمس) و (كونراد) (٦) لموضوعاتها ، وهي ترى ان (هـ. ج. ويـــلز) « اكثر ادراكا منهما » ولكنهـــا تضيف بان « كل كتبه ليست الا استغلالا وتسخيراً بارعاً للافكار » . وتضيف قائلة : « ان

عيب كل القصص هو مـــا اهملته . ان كتب هؤلاء المؤلفين الرجال تسير على وتيرة واحدة فتقرع الرأس بصخبها وضجيجها، وكأنها قطار من قطارات لندن .

ونحن اذا فسرنا رأي (دوروثي ريتشاردسون) هــذا ، فان ما اهمله كتاب القصة في رأيهـــا هو مناطق كاملة من الاحاسيس في الانسان ، وحالات الاستغراق في الهواجس والاحلام، هذا بالاضافة الى التجربة الحسية الحادة العنيفة. ولقد ارادت الكاتبة من وراء جعل البطلة متقلبة المزاج والاهواء ، ان تزيد في كثافة ادراكنا للحقيقة . ومن خلال تراوح (مريام) بين صفحات اصيلة واخرى عارضة ، تبدو لنا شخصية جلية واضحة ، بل لعلنا نستطيع ان نقول انهـا تبدو لنا شخصية ذات ثلاثة ابعـاد ، على شرط ان نكون قادرين على متابعتها وتحملها رغم ما في شخصيتها احياناً من املال لا يمكن تجنبه، وعلى شرط ان نكون قادرين على ان نشاركها احساسها ونحن نتابع افكارها .

ملاحظات

١ — Dorothy Richardson (١٨٧٣ — ١٩٥٧) :

تزوجت الفنان (ألان أودل) . وليست قصتها الا تيار وعي شخصية واحدة .

٢ — الأثنا عشر جزءاً هي :

Pointed Roofs (1915) , Backwater (1916) , Honeycomb (1917) , The Tunnel (1919) , Interim (1919) , Deadlock (1921) , Revolving Lights (1923) , The Trap (1925) , Oberland (1927) , Dawn's Left Hand (1931), Clear Horizon (1935), Dimple Hill (1938) .

٣ — Louisa May Alcott (١٨٢٢ — ١٨٨٨) :

الكاتبة القصصية الامريكية . تعلمت على يدي (امرسون) وتأثرت به ، عملت مدرسة وممرضة اثناء الحرب الاهلية. اشتهرت بقصتها « نساء صغيرات » (١٨٦٩) التي كتبتها للاطفال .

٤ — Pomerania :

منطقة المانية سابقاً ، وهي منطقة بحرية في بروسيا تقع على شاطىء بحر البلطيك الجنوبي .

٥ — Arnold Bennett (١٨٧٦ — ١٩٣١) :

كاتب القصص والمسرحيات الانجليزي .

٦ — Joseph Conrad (١٨٥٧ - ١٩٢٤) :

كاتب قصص باللغـة الانجليزية من اصل بولندي . خسر ابوه املاكه لاتهامه بالاشتراك في الحركة الوطنية السرية ضد الروس حكام بولندة آنذاك . نشأ الابن يحب البحار فعمل ملاحاً . وحياته حافلة بالمغامرات والطرائف .

الفصل السابع

مدى الباصرة العقلية

وقع نشر قصة « عولس » عـام ١٩٢٢ وقع الصاعقة على عالم الادب ، بل لقد كان هذا الوقع اصخب ضجة من وقع قصة « مدام بوفاري Madame Bovary » (١) عندما نشرت قبل « عولس » بثلاثة ارباع القرن . وكما فعل (غوستاف فلوبير) فان (جيمس جويس) قد انتج اثراً فنياً قيماً ، كرس له نفسه لسنوات ، بتمكن من الصناعة الادبية الثرة التي تفوق تمكن الكثير من أساتذته في هذا الباب . وكمدام بوفاري كان القصد من (عولس) ان يدهش العالم – وليس هناك كبير شك في الاثر الذي خلفته هذه التحفة الفنية في جيل كامل من الكتاب . واذا كان فلوبير قد ضمن كتابه حنقه الباطني على البورجوازية ، فان كتـــاب (جويس) كان عملا ثأرياً من أرلندة التي ترسل بابنائهـا الكتاب الى المنافي (كما اصر على قول ذلك جويس في تهجم من تهجماته) .

و (جويس) شبيه ببطله (ديدالوس) (٢) ، فهو الكاتب الذي طبقت شهرته أوروبا وحكم على نفسه بالنفي من وطنه ،

واستعان في منفاه بالصمت والوحدة والذكاء ليبدع عملا ادبياً يضل المرء فيه كما يضل في متاهة (ديدالوس) الاسطوري ، وهو عمل ادبي يعتمد على نظريات في علم الجمال وجدت طريقها الى ذهن الكاتب في شبابه . و (جويس) سيد الكلمـــة بلا منازع، قد نجح في تصوير جو الذهن أكثر من أي كاتب آخر، فهذا الكاتب الماهر المبدع ، الذي استطاع ان يخلق عملا ادبياً مثل هذا ،لا يعييه ان يقتحم متاهة الوعي. ونجد ان الانعطاف الباطني عند (جويس) قد وصل الى اعماق التجربة الفكرية، وبهذا حق له ان يسمى سيد القصة النفسية الحديثة بلا منازع.

- ٢ -

يبدأ (أدوار دوجاردان) كتابه «أشجار الغار المقطوعة» بالاشارة الى الزمن بطريقته الغريبة المتعثرة .

« وهكذا فان الزمان والمكان يلتقيان : انهما (الآن) وال (هنا) ، الساعة التي تدق الآن ، والحياة المحيطة بي كلها . ان الزمان والمكان هنا هما امسية في شهر نيسان بباريس ..»

وفي « عولس » نجد (ستيفن ديدالوس) ، وهو يعد نفسه لنقاش عقلي يدور حول شكسبير، وذلك في المشهد الذي يجرى في المكتبة ، تدور في ذهنه هذه الخاطرة : تمسك(بالآن) و (الهنا) الذين عبرهما يستحيل كل مستقبل الى ماضي «وهذه الخاطرة تعيد الى الاذهان قول (بيرجسون) : « ان سير الماضي غير مرئي ولكنه يقرض في المستقبل » . والفرق هنا بين (ديدالوس) و (بيرجسون) ان (ديدالوس) قد عكس الفكرة وبهذا شدد على أهمية الحاضر .

لقد وضع (جيمس) همه في « عولس » بان يمسك باللحظة الآنية في مكانها ، هذه اللحظة التي تتحول ماضياً بمجرد ان

نتلفظها او نحس بهـا . والملحمة الحديثة كما تصورها (جيمس جويس) في البدء قصة قصيرة في كتابه « اهـل دبلن Dablinere » ومع انه اطال فيها بما يفوق اي شيء آخر في ذلك الكتاب من القصص القصيرة ، فانـه بقي محافظاً على تصوره الاول للملحمة ، وهي التعبير عن لحظة الزمان الكلي، ففي « عولس » نجده يبعث الى الوجود حيـاة مدينة بكاملها في فترة زمنية محددة بثماني عشرة ساعة تبـدأ من صباح ١٦ حزيران – يونيو – ١٩٠٤ الى الصباح الباكر من اليوم التالي. وكان (جويس) بعمله هذا انما يخلد هذا اليوم في تاريخ الزمان، فتصبح الثماني عشرة ساعة زمناً خالداً في كل القرون، بل زمناً باقياً في الخلود نفسه الذي يبدع الكاتب تصويره انا في كتابه « صورة الفنان في شبابه » : انه بهذا انمـا يخلق عالماً صغيراً داخل هذا الكون الواسع ، فكأنه يلتقط ذرة من الرمل من هذا الزمان الازلي ، وهذه الذرة لا تبلغ ان تكون من اصغر الجزيئات . فلنستمع الى (ديدالوس) في « صورة الفنان » :

« ما اكثر ما شاهدت الرمل على الشاطىء ، فهل تذكر دقة ذرات الرمل ! وكم عدد الذرات الدقيقة التي تملأ كف صبي صغيرات في لعبه ! تصور بعد هـذا جبلا من الرمل ارتفاعه مليون ميل، يمتد من الارض الى قبة السماء ، وعرضه كذلك ممتـد اقصى امتداد وسمكه مثلها ، وتصور ان عدد هذه الذرات قد ازداد بعدد اوراق الشجر في الغابات ، وبعدد قطرات المـاء في

المحيط العظيم ، والريش على الطيور، وفلوس السمك، وشعر الحيوانات ، والذرات في الفضاء المترامي ، ثم تصور ان طيراً صغيراً يأتي بعد كل مليون من السنين الى هذا الجبل ليلتقط بمنقاره ذرة دقيقة من هذا الرمل. ترى كم من ملايين من السنين ستمضي قبل ان يستطيع نقله كله ! ومع هذا لا يمكن القول ، في نهاية تلك الحقبة الزمنية الهائلة ، بأن لحظة واحدة فقط من الازلية قد انتهت ، فالازلية لا تكاد تكون قد بدأت بعد انقضاء كل تلك البليونات والتريليونات من السنين.

هل من عجب بعد هذا ان يكون (جويس) ، الفنان الشاب المتخبط في كابوس الزمن ذاك ، الزمان غير المتناهي ، قد حاول ان ينتزع يوماً واحداً منه ثم يحكم الاغلاق عليه داخل وعاء من الكلمات ؟

هذا هو الاطار الذي يدور فيه موضوعه بما فيه من عظمة طاغية . ان تجربته الاختبارية هذه تتعدى كثيراً المراحل الاولى للقصة الوجدانية . لقد قيد كل من (بروست) و(دوروثي ريتشاردسون) نفسه بنقل وعي فرد واحد ، أما (جويس) فقد استطاع ان يتعداهما كثيراً وان يحتجز ويأسر بقفزة واحدة ، جو العقل . انه لم يقنع بأن يصنع صنيعهما فيسير مع البطل من جزء في الكتاب الى جزء آخر ، بل اخذ ينسج بالاضافة الى هذا وعيين آخرين يسيران موازيين لوعي الشاب

(ستيفن ديدالوس) . ويزيد على هذا كله بان يرينا في لمحات سريعة ما يجول في اذهان عدد عديد من أهل دبلن مثل الأب (كوني الـكلونغوري) الذي صار صديقاً لديد الوس قبل سنين، والآنسة (دن) الطابعة على الالة الـكاتبة التي تتراسل مع (بلوم) رغم انهما لم يلتقيا ابداً ، والسيد (باتريك الويسيوس ديجنام) الذي دفن والده ذاك الصباح . من هذا ترى اننا هنـا مع عدد من الشخصيات نستمع اليها ونمسك بافكارها المناسبة ، ولكن كما تبدو في أعين آخرين في الغالب ، وبخاصة كما تبدو في الباصرة العقلية لدى (ستيفن ديد الوس) او (ليوبولد بلوم) .

وفي الفصل الكثير المنـــاظر الذي يصور فيه (جويس) منظراً عامـــا شاملا لديلن يملأه باحداث عديدة ، واناس ، وأفكار، فاننا نصبح العين المشتركة الجماعية لكل الشخصيات، وقد استعان (جويس) على هذا بطريقة اخذ يقلدها الكتاب من بعده ، وذلك بان ربط بين المناظر كلها فجعلها تدور حول موكب نائب الملك في اختراقه لشوارع المدينة ، ورنين فولاذه. ان هذا كله يحدث وقد التفتت كل الشخصيات لترقب العربة في سيرها . اننا هنا في (دبلن) ، فيها كلهـا ، ولكنا نعود دوماً الى افـكار كل من (ديدالوس) و (بلوم) لنرى مـا ينعكس في ذهنيهما . في هذا الكتاب المدهش اذن اشياء اكثر من تيار الوعي : فيه الاطار الهومري (نسبة الى هومر) والجد في الهزل ، واحداث ١٦ حزيران كما وقعت (وقد بقي هذا اليوم خالداً في مذكدات جويس الخاصة لا يعلو عليه غير يوم

اكتشافه لشخصية بلوم) . ويبدأ اليوم بجنازة وينتهي بولادة ، والماضي يتلاشى في الحـــاضر والمستقبل يتلاشى في الحاضر ، والحاضر والمستقبل معاً يصبحان ماضياً . وهذا (ديدالوس) في المكتبة يحاول ان يكشف عن ذكاءه وحذلقته بان يشرح لنا كيف ان الفنان يغزل صورته في الزمن ثم يحل خيوطها . وبهذا قد يكون الماضي والحاضر سيلا متدفقاً ابدياً ، ولكن من الممكن ان نجد نقطة مستمرة نرجع اليها دوماً :

« كما ان شامة ثديي الايمن هي حيث كانت يوم ولدت، مع ان كل جسدي قـــد نسج من طينة جديدة وقتاً بعد وقت ، فكذلك تطل صورة الابن الميت عبر شبح الاب القلق . وفي اللحظة التي تنطلق فيها المخيلة بعنف حيث يكون العقل ، على حـد قول الشاعر شيللي ، فحمة خامدة فان ماكنته هو ما انا عليه ، وما قـد اصير اليه على وجه الاحتمال . وهكذا فلربما رأيت في المستقبل ، الذي هو شقيق الماضي ، نفسي جالساً كما افعل الآن ولكن بواسطة انعكاس لما سأصير اليه ».

- ٣ -

في الصفحة الاولى من « عولس » نلتقي (بستيفن ديد الوس) ، وفي الصفحة الثالثة منه نلج الى عقله لاول مرة ، لنكتشف المحور الذي يدور عليه وعيه باقصى قوته ، في ذاك اليوم المشهور في (دبلن) . وهـذا (باك مليغان) يقربنا منه درجة درجـة . انه ينظر الى البحر فيدعوه بانه « ام رقيقة تابشة شعرها»وكذلك يسميه « امنا اللطيفة العظيمة » ثم « امنا الجبارة » لقد اصاب الموضوع في الصميم . ويرد (ماليغان) «عينيه الباحثتين أدق البحث » عن البحر الى وجه (ستيفن) ليوبخه ويعنفه لانه لم يستطع ان يجثو امام سرير امه المحتضرة ويصلي من اجلها ، وهنا تنطلق افكار (ستيفن) متعلنة مـا الذي سيتدفق الى محور وعيه وتفكيره وينطلق منه من اول الى خاتمته :

« وضع (ستيفن) راحتـه على حاجبه ، بينما كان مرفقه يستند الى صخرة الغرانيت المتثلمة ، وحلق في الطرف المهترىء لكم سترته السوداء اللامعة . كان الألم ، الألم الذي لم يكن بعـــد ألم الحب ، يعتصر فؤاده . لقد

عادته بصمت في احد احلامه بعد وفاتها ، وقد فاحت من جسدها المتحلل في اكفانها الفضفاضة البنية رائحة الشمع وخشب البقم ، اما انفاسها التي تهاوت عليه ، الانفاس الخرساء المؤنبة ، فقد راوحتها رائحة الرفات الرطب . ورأى عبر خروق كمه البحر الذى دعاه الصوت العريض بجانبه وهلل له مرحباً باسم : الام العظمى الرقيقة . ورأى الحلقة التي يؤلفها الخليج مع الأفق تحصر كتلة سائلة خضراء جامدة . كما رأى (في مخيلته) طاسة الصيني البيضاء التي كانت بجانب سريرها عندما حضرتها الوفاة، وهي تحتوي على سائل صفرائها الاخضر المترهل الذي انتزعته من كبدها المقروحة في نوبات التقيؤ الصارخ الألم » .

ان هذا الشعور بالاثم ينكد عليه حياته ، ويأكل من قلبه ويبقي ملازما له طيلة اليوم ، انه « تأنيب الضمير » . وكلمة « المقروحة » التي مرت في ذهنه ستتكرر فتدل على الفساد والتحلل والتعفن بالتدريج . مضى عامان على اعلان (ستيفن) في يومياته الموجودة في آخر كتابه « صورة الفنان في شبابه » بانه عازم على « ان اصهر في نار روحي ضمير جنسي الذي لم يخلق » . انه لم يفعل ذلك بعد ولكنه سيفعله . لقد عاش في باريس وجاع وهو طالب طب . وذكرياته عن تلك الايام تختلط بذكرياته قبل دراسته للطب في خواطره الحالمة صباح هذا اليوم من شهر حزيران في (دبلن) :

« القبعة التي كنت البسها في الحي اللاتيني . يالله ! علينا ان نبدو كما يتطلب الدور منا . أريد قفازاً لونه احمر داكن . لقد كنت تلميذاً ، اليس كذلك ؟ وماذا كنت تدرس بحق الشيطان ! طبيعة وكيمياء وعلم الاشياء (٣) ... اها » .

لقد عاد مسرعاً الى (دبلن) على اثر برقية ليجد امه على فراش الموت . وها هو شعوره بالاثم يخيم على حياته وينكد عليه فيصبح كابوساً واوهاما . والصلاة التي رفض ان يصليها لأمه تقرع دماغه دوماً :

« ان عينيها الزجاجيتين تحملقان في من عالم الموت لتهز روحي وتقهرها . انهما مركزتان عليّ وحدي . وضوء الشمعة الشاحب يضيء معالم احتضارها ، الضوء الشاحب على الوجه المعذب . وكان تنفسها الاجش المسموع يتحشرج فيه الرعب ، بينما ركع الجميع يصلون ، عيناها مسلطتان عليّ لاجباري على الركوع.
« جمهور طاهر من المعترفين يحيط بك : وجوقة من المبتهجين ينادون باسمك ، ايتها العذراء »
ايها الغول ! يا ماضغ الجثث !
لا ، يا امي . دعيني اعش » .

(وستيفن) هذا نفسه هو الشاعر الذكي المتعجرف المتحذلق الذي يصطاد الصور من كل مجالات الادب وهو الذي لا بد ان

يبدع شيئاً جديداً ويخلط الجدل بالهزل في ادبه ، وهو الذي تستطيع عبقريته ان تصوغ في عبارة كل ما في افق رحب من اشارات ورموز . اما عقله فأداة عدوانية لا بد ان يستخدمها في مبادأة الآخرين . وهو بكل تأكيد انسان يجبه كل من يقابله ، انسان ذو احساس سيال ومواقف وآراء شائكة تهجمية مع اما مناظراته للآخرين فهي نذير بهجوم عقلي يشنه فيقول لنفسه : « استل تعريفاتك التي هي خناجر » . ثم لا يلبث ان يطعن بالاصطلاحات والكلمات .

–« قال (ستيفن) ان التاريخ كابوس اعمل على التخلص منه .
وارتفعت اصوات الصبيان من الملعب ، وتردد صوت الصفارة : جول « هدف »

ترى ماذا يحدث لو صوب اليك ذاك الكابوس رفسة من الخلف ؟

– وقال مستر (ديسي) ان طرق الخالق تختلف عن طرقنا ، وكل التاريخ انما يسير نحو هدف عظيم واحد هو الكشف عن الله . فلوح (ستيفن) بابهامه باتجاه الشباك قائلا :

ذاك هو الله .

مرحى ! آي ! مرحى !

وسأل مستر (ديسي) : ماذا قلت ؟

فأجاب (ستيفن) هازاً كتفيه : تلك صيحة في الشارع » .

وقد بين لنا (أ . م. كلين) (٤) بياناً باهراً ان ظلا من

(فيكو) يبدو في هـذا الحديث . فليس الصوت الآتي من الشارع إلا رمزاً آخر للرعـد الذي يرد في اساطير « عصر الآلهة Age of Gods »(٥) انها تلك الصرخة التي ترد في الملاحم وقد امسك بها في لحظة باعثة للانفعال العاطفي . اما بالنسبة الينا فان هذا الصوت ، في عقل (ستيفن) ، يدل على (جيمس جويس) العميق الاحساس بالاصوات بسبب قصر نظره . ان (دبلن) كلها عند (جويس) تضج شوارعها بالاصوات والصراخ، وهي تذكره دوماً بذاك العقاب الظالم الذي ناله في الماضي في (كلونغوز). انه لا يستطيع ان ينسى هذا العقاب . وتختلط هذه الصورة في ذهن (ستيفن) المشوش بشعوره بالاثم نحو امه المتوفاة ، وبمواضيع اخرى متناثرة يختلط فيهـا الجمال بالقبح لبيان التمايز ، وتختلط هذه كلها مع احداث آنية عابرة تعين على تذكر ما كان قد حدث في الماضي .

ويذهب (ديدالوس) الى مكتب الجريدة ليحضر رسالة كتبها رئيسه ويضع المحرر يده على كتفه :

— « وقال له اريد منك ان تكتب لي شيئاً ... شيئاً فيه لسع وهجاء .

انك تستطيع ذلك ، واني لأرى ذلك في وجهك... ».

عندها تثور في ذهن (ديدالوس) الذكريات ، فعبـارة المحرر « اني لأرى ذلك في وجهك ... » هي قطعة من ماضيه تعيده ثانيـة الى (كلية كلونغوز وود) (٦) . وعندها تخطر في ذهنه الخاطرة التالية :

« اني لأرى ذلك في وجهك ، واراه في عينيك ، ايها الصغير الكسول البليد ، يا مدبر المكائد » .

وقد يدهش القارىء لقصة « عولس » ويتساءل : لم بدرت (لستيفن) هذه الخاطرة ، ولكنه لو كان قد قرأ قصة « صورة الفنان في شبابه » لعرف : ففيها نقرأ ان (الاب دولان) المشرف على الدراسة قد عاقب (ستيفن) ظلماً وقال له : « لقد ضبطتك يا ديدالوس ، ايها الكسول الصغير يا مدبر المكائد . اني لأرى الكيد في وجهك ... » .

وبعد عدد من الصفحات في « عولس » نجد (ستيفن) في المكتبة يصوب طعناته هنا وهناك باصطلاحاته الماضية المسنونة كالخناجر : « ان الرجولة البهيمية الحرونة هي ماهية كل الجياد ... الله : ضجة في الشارع : مشائي (نسبة الى مدرسة المشائين الفلسفية) اصيل . الفراغ : ما يجب عليك ان تراه ... » ونجد ان عبارة « لسعات الضمير » تتردد في وعيه مرة ثانية . ونخال نفسة متغيراً ، دائم التغير ، ويتساءل فيما اذا كانت ذاكرته ما زالت قادرة على ان ترده الانسان الذي كان عليه قبلا ، عندما « اصبح انساناً غير ما انا هو الآن » . ويتذكر ايام الدراسة ومع الذكرى تمر في ذهنه خاطرة « انا الذي اثمت وصليت وصمت » ، وتعود به الذاكرة مرة ثانية الى ايامه في (كلونغوز) وكيف انه كان « طفلا انقذه (كونمي) من لسعات العصا » . وفي هذا القول اشارة الى (الاب كونمي) رئيس الكلية ، الذي اكد له انه لن يعاقب مرة اخرى دون

حق . ان تلك الاشارات الى ذلك الحادث في قصة « صورة الفنان » تصبح ، على الرغم من كونها مقتضبة وعابرة ، حدثاً تخيلياً هاماً في واقعة بيت الدعارة بعد ثلاثمائة صفحة . فنحن نجد (ستيفن) يشعل عود كبريت ، ولكن يبدو عليه انه قد افرط في الشرب فعجز عن اشعال سيجارته ، ونستنتج هذا من قول (لينش) له : « لو قربت عود الكبريت لاستطعت ان تشعل السيجارة » . فيقرب (ستيفن) عود الكبريت من عينه ويقول او يفكر بما يلي :

« انها كعين الوشق (٧) . لا بد من شراء عوينات ، لقد كسرتها امس ... قبل ستة عشر عاماً . مسافة . ان كل ما تراه العين يبدو مسطحاً منبسطاً . (ويبعد عود الكبريت فينطفيء) . العقل يفكر . قريب : بعيد . لا سبيل الى الفكاك من اشكال المرئيات ... »

ها هي مدرسة (كلونغوز) والعوينات المكسورة تعود الى ذهن (ستيفن) ثانية ، وتكر الى ذهنه الذكريات متدافقة حادة ، يزيد من حدتها سلسلة من الافكار المتداعية صادرة مباشرة عن مؤثرات خارجية . وتسقط السيجارة من بين اصابع (ستيفن) ويمد يده الى البغية (زوي Zoe) ، فتتناول يده وتعرض عليه ان تقرأ كفه . وبينا تكون الفتاة تنظر في كفه يسمعها (ستيفن) تقول له او يتخيلها تقول له : « اني لأرى ذلك في وجهك وفي العينين كذلك » .

وفي تلك اللحظة يصفع (لينش) الفتاة (كيتي) مرتين.
وهنا ايضاً نجد ان دماغ (ستيفن) يسجل كلمات تداعت في عقله او لعله سمعها فعلا : « كذلك ... لعبة الكرة بالعصا ».
ان كفه الممدودة وارتباط هذه الحركة بصوت الصفعة يبعث في مخيلته صوراً متتالية يعبر عنها (جويس) (كما عبر عن كل أحداث هذه الواقعة) بخليط من الكلام والفكر والارشادات المسرحية وكأنه يكتب مسرحية او سيناريو لفيلم . خذ مثلا على ذلك :

« يسمع صوت فرقعة قوية مرتين ، وتنفتح خشبة البيان الاوتوماتيكي ويطل رأس مستدير صغير اصلع من عفريت العلبة ، انه رأس (الاب دولان)

الاب دولان

هل من ولد يحب ان يجلد؟ وهل من ولد كسر عويناته؟
انت ايها الكسول البليد الصغير ، يا مدبر المكائد .
اني لارى ذلك في عينيك .
(ويطل رأس (دون جون كونمي) من وراء خشبة البيان الاوتوماتيكي رقيقاً رحيماً موبخاً .)

دون جون كونمي

(مهلا ايها (الاب دولان) ! مهلا . اني لعلى يقين بان (ستيفن) ولد ممتاز . »

لا احد يستطيع ان يدرك المعنى التام لهذا الوهم اذ كان

في ذهن (ستيفن) الثمل الا اولئـــك الذين قرأوا « قصة الفنان في شبابـه » . ولقد كانت عبارة « اني لارى ذلك في وجهك » وصوت الضربتين عندمـــا صفع (لينش) الفتاة (كيتي) هما الذان اثارا ذكريات الماضي . ونعود الان الى (كلية كلونغوز وود)،عندما كان (ستيفن (ديد الوس) في « صورة الفنان » ،ولدا صغير السن ضعيف البصر ، وقد كسر عويناته عندما كان يركض في الطريق المهد لسباق المتبارين. ويدخل العريف المسؤول عن الدروس غرفـــة الفصل فيجد (ستيفن) لا يعمل شيئاً :

— لماذا لا يكتب هذا الصبي ، ايها (الاب ارنال) ؟

— فقال (الاب أرنال) : كسر عويناته ولهذا اعفيته من الواجب .

— فقال عريف الدروس : وكيف كسر عويناته ؟ ما ما هذا الذي اسمعه ؟ ما هذا ؟

— ما اسمك ؟

— ديدالوس ، يا سيدي .

— كفاك تلاعباً ، يا (ديدالوس)، ايها الصغير الكسول يا مدبر المكائد .

اني لأرى الكيد في وجهك. ترى اين كسرت عويناتك؟

فتعثر (ستيفن) في وسط الفصل وقد اعماه الخوف والاستعجال .

فأعاد عريف الدروس سؤاله : اين كسرت عويناتك؟

ـــ في درب (سندر). فصاح العريف : هاي... هاي!
انني اعرف هذه الحيلة .

فرفع (ستيفن) عينيه مندهشاً ورأى للحظة عابرة وجه (الاب دولان) الذي تجاوز الشباب ، ورأسه الاصلع بشعراتــه البيض والشعر القصير كالزغب على العارضين،واطار عويناته الفولاذي وخلفها رأى عينيه اللتين لا لون لهما تنظران اليه . ترى لماذا قال انهــا حيلة يعرفها !

ـــ وصرخ فيه عريف الدروس : ايهــا الصغير البليد المتعطل ! كسرت عويناتي !

تلك حيلة قديمة للطلاب اعرفها ! افتح يدك حالاً !

وعلى كل فمن الغريب ان نقع على تداعيـــات اخرى في تخيلات (ستيفن) في واقعة بيت الدعارة لا تحملنــا توا الى كتاب معروف في متناول يد القراء مثل « صورة الفنان » ، بل تنقلنا الى قطعة من كتابات (جويس) الاولى عنوانهـــا « ستيفن بطلا Stephen Hero » التي لم يفكر (جويس)ابداً في نشرها . وفي تلك القطعة يقول (ستيفن) لامه :

ـ أمن المستحب ان تذهبي وتبحثي في شأني من وراء ظهري . أليس لك من نفسك ومن فهمك لمـــا هو صواب وحق ما يرشدك بدلا من الذهاب الى قسيس شبيه بعفريت السفط (لعبة للاطفال عبارة عن علبة

اذا فتحت يندفع منهـــا رأس ساخر) لتطلبي منه الارشاد ؟

في هذه القطعة اذن نجد تفسيراً لاندفاع « الاب دولان عفريت العلبة » من البيان الاوتوماتيكي . واذا فحصنـــا كل العناصر، التي امتزجت في ذهن (ستيفن) وجدنا ان الكنيسة الام قـــد اختلطت بالام التي تحداها (ستيفن) وعلى فراش الموت ، وبالاثم الذي يحس بـــه ولا يستطيع الفكاك منه . وتختلط بهذا كله ايضاً صورة (الاب دولان) ، برأسه المستدير الاصلع كعفريت العلبة ، الذي عاقب ولداً بريئاً قصير النظر في (كلونغوز) قبل سنوات طويـلة . وتختلط ايضاً بسنوات طويلة قضاها (ستيفن) في صراع مع ايمانـــه الذي اخذ يضعف .

تلك هي زخارف ومقومات تجربة ماضية استخدمهـــا (ستيفن) في تخيله الثمل ، اثناء واقعة تافهة ، في احد بيوت الفجور في (دبلن) .

- ٣ -

وتيار الوعي عند (ليوبولد بلوم) يختلف حتما اختلافاً بيناً عنه عند (ستيفن ديدالوس) ، ذلك لانهما شخصيتان متغايرتان تماماً . وعقلية (بلوم) شبيهة بعقلية (دانيال برينس) في قصة اشجار الغار المقطوعة (لدوجاردان) : فهو يرى الصور الانية ويتأمل فيها حالا ، وهو ذو عقلية تدرك الأمور بحرفيتها مولعة بتكديس الحقائق . ولهذا نراه مكتظاً بشتى المعلومات وكل ضروب الكليشيهات . وبواسطته نتعرف على المدينة ،ونعي ما يدور فيها،وذلك بما يلتمع في ذهنه من صور مركزة ، فنرافقه وهو يلج الى المطبخ ليعد فطوره وقد اثار جلبة حوله ، ونصحبه الى حيث يشتري كبد الخنزير ، ونسير معه وهو يشيع جنازة ،ونتجول في شوارع (دبلن) المتعرجة في طريقه الى مكتب الجريدة والى المكتبة والى حيث يتناول الغداء، ونصحبه الى مقابلته لذاك « المواطن » الغاضب .وبعد أحداث عادية،كالتي تحدث كل يوم ،يلتقي (بديدالوس) فيشربان معاً حتى ينتهي بهما الامر الى بيت الدعارة .

ان افكار « بلوم » ايضاً تدور حول محور ثابت : فأفكاره

اثناء اليوم تعود دوماً لتدور حول موضوع خيانة زوجته له وعلاقتها برجل اسمه (بليزيس بويلن) وكيف ان موقفه من هذا هو موقف الديوث . والى جانب هذا تزعجه ايضاً ذكرى ابنه الصغير « رودي » ، الذي مات طفلا ، والذي سيجد في « ستيفن » صورة منه عند لقائهما آخر اليوم (٨) . و «بلوم» ايضاً رجل مهتم بالاحصاءات « فهو وكيل قضايا اعلانات » ، وهذه قطعة تصور لنا او تصور افكاره وهو يشيع جنازة « بادى ويجنام » :

انه في التابوت . لقد سبقنا الى الموت . الحصان يتفحصه ويجيل عينيه في زينته . عينه جامدة : فالطوق محكم على عنقه يضغط على شريانه . هل تدري الخيول ما تجره الى المقبرة كل يوم ؟ لا بـد ان عشرين او ثلاثين جنازة تشيع يومياً الى جبل « جبروم » حيث مقبرة البروتستانت . جنازات في جميع ارجاء العالم كل دقيقة توارى الثرى ويهمر عليهـا التراب بسرعة . الألوف يدفنون كل ساعـة . الموتى في العالم اكثر من ان يحصروا .

وتمر به موجة من القلق عندما يبدأ حفارو القبور بطمر القبر :

« وتناول حفارو القبور مجارفهم واهالوا كتـــل الطين الثقيلة على التابوت ، فأدار السيد « بلوم » وجهه . كما لو كان الميت حياً طيلة هذا الوقت ؟ أوه ! يالله ! انه

لهول ما بعده هول ! لا ، لا ، لقد مـات بالتأكيد .
بالتأكيد لقد مـات . لقد فارق الحياة يوم الاثنين .
يتوجب ان يصدروا قانوناً يأمر بنخر القلب للتأكدمن
الوفاة او يأمر بوضع ساعة كهربائية او جهاز هاتف في
التابوت وفتح ثقب للتنفس في قمـاش الكفن . ثلاثة
ايام . انه زمان لعله اطول مما يجب لابقاء الجثث قبل
دفنها صيفاً .
وخير ما يمكن عمله في هذه الحالة هو المبادرة بالدفن
حالما نتأكد من الوفاة » .

وينقطع سير الفكر هنـا ويتدخل (جويس) كراوية فيكتب « وسقط التراب اكثر طراوة » . وتستأنف افكار (بلوم) سيرها : « لقد بدأوا ينسونه. البعيد عن العين بعيد عن القلب » .

ان مثل هذه العبارات التي بليت من كثرة الاستعمال تساعد (بلوم) على تلخيص ما يريد ، وفي مثل هذه العبارة الشائعة معنى مستقر في الاذهان لا تستطيع ان تؤديه كلماته . ان التجربة تبعث في وعيه ميـلا قوياً الى المألوف الذي يجد فيه راحته :

« عبر السيد (بلوم) الدغل دون ان ينتبه اليه انسان ،
مارأ بتماثيل الملائكة التي رُسم الحزن على ملامحهـا ،
وبالصلبان وبالاعمدة المحطمة ولحود العـائلة ، وشواهد
القبور المتضرعة بعيون شاخصة ، انها قلوب ايرلندة

العجوز وايديها . حبـذا لو انفق مال الجنازات على المحتاجين من الاحياء فذلك اجدى . صلوا لراحة نفس فلان . هل يستجيب احـد في الواقع لهذا الطلب ؟ فلندفن الميت وننته من امره . فهو يتلاشى كشرارة ثم لنكتل الاموات معـاً توفيراً للوقت . ولنكرس يوماً لكل الاموات ... »

ومنذ اللحظة التي يعطي فيها (ماريون) او (مولي بلوم) رسالة، ويراها وقد دستها بسرعة تحت وسادتها ، يعلم انها تدبر خطة لمقابلة (بليزيس بويلن) ويحاول طيلة ذلك النهار ان يبعد هذا الخاطر عن دماغه ، ولكن وقائع تافهـة — مثل فقرات من اغنية ، ومرور بمسرح ، وتعليق عابر — ترغم هذا الخاطر على الارتداد بقوة ليستقر في مركز وعيه . وقد كان (بويلن) يعد العدة لاقامة سلسلة من الحفلات الموسيقية تقدمها (السيدة بلوم) الموسيقارة . ونجـد (بلوم) في الصفحات الاولى من الكتاب يقف امام (مسرح الملكة) ويقرأ الاعلانات عن سلسلة من البرامج المقبلة ، ويمر بذهنه : « انـه قادم بعد الظهر . واغانيها » وبعد ستين صفحة نجد انفسنا في (ديفي برن) حيث ذهب (بلوم) لتناول بعض السندويتشات ، فيسأله (نوزي فلن) عن رحـلة زوجته في جولتها لاقامة حفلات موسيقية ومن المنظم لها . وعندما يتجنب (بلوم) (الاجابة ، يقحم (فلن) نفسه سائلا : « أليس (لبليزيس بويلن) علاقة بالامر ؟

« وجثم على صدر السيد (بلوم) هواء حـار كحرارة الخردل يهزه هزاً . ورفـع عينيه فوقعتا على ساعة الحائط الكريهة . الساعة الثانية . ان ساعة الحـانة تسبق خمس دقائق ، والزمن يمـر ، وعقارب الساعة تتحرك . الثانية . كلا لم تبلغها بعد » .

وفي بيت الدعارة تختلط اوهامه التي يتصورها عن(ماريون) و (بليزيس) بمشاغل اليوم وافكاره العادية . ويصغي (بلوم) الى ساعة الحائط تصوت « كوكو » ثلاثاً ، وكذلك « يسمع خشخشة رفاسات السرير النحاسية » .

ان (ستيفن) يسير في شوارع (دبلن) وقـد سيطرت عليه ذكرى امه الميتة وشعوره بالاثم ، اما (بلوم) فيسيطر عليه الشعور بالالم والاهانة اللذين يحس بهما الديوث . وقـد وصف بانه « انسان شبق نوعاً مـا » ولكن « فيه شيء من روح الفنـان » كما اشار الى ذلك (لينيهان) في الواقعة التي تحدث في الخمارة . وافكار (بلوم) متقطعة : فمنظر (دبلن) كما يراه مباشرة يختلط بجراحـه الداخلية ، وتقفز نفايات من الذكريات عن احياء اليهود في اوروبا الى تيار فكره — وهكذا يبدو لنا (بلوم) في (دبلن) شبيهاً (بعولس) جواب الآفاق، وشبيهاً باليهودي التائه . وشعور (بلوم) بأنـه في منفى لا وطن له يقابله شعور مماثل عند (ستيفن) ولكنه شعور روحي: فـ (ستيفن) يحس بالتشرد احساس الفنان ، رغم انه يختلف عن (بلوم) في انه يعيش في وطنه . ولقد وصف (ستيفن)

ايرلندة بأنهـا « تعيش على هامش أوروبا » . ويمكن تعريفه اليهودي المتجول التائه بانه ايضاً « يعيش على الهامش » وهو في نظر الام فضلة نافلة من مخلفات التاريخ .

ان عقل « بلوم » يتكون من ملصقـات من « دبلن » والتاريخ : فهو ككيس خيش مليء بالعواطف والانفعالات . وهو على التعاقب حيوان يقوم بوظائف الحيوان ،وانسان فيه بعض المظاهر الفكرية ، ولكنه مجرد « عن اي فضول . انه يستطيع ان يشرح معنى « تناسخ الارواح » لزوجته الامية لا لانه يستطيع التأثير عليها بالكلمات، بل لانه قارىء للمجلات المهتمة « بالحقائق » . ان له عقلية صحفية . وهو ضخم الجثة، شبق ويحب حشايا الحيوانات ، وهو في الوقت ذاتـه عطوف ومحب للحيوانات :

« ودارت القطة متصلبة حول رجل الطاولة وقد ارتفع ذيلهـا .

– ماو !

– آه ! ها انت هنا . قال السيد (بلوم) هـذا مبتعداً عن النـار . فماءت القطة وكأنها تجيبه وتسللت ثانية متصلبة المشيةودارت حول رجل الطاولة تموء ايضاً . انظر كيف تنقل خطاها فوق طاولة الكتابة . برّ . حك . رأسي . بر . وراقب السيد (بلوم) جسم القطة الرشيق مندهشاً عطوفاً .

ما الطف النظر اليها : جلدهـا الناعم اللماع ، والزر

الابيض تحت ذيلها ، والعينان الخضراوان البراقتان .
وانحنى عليها ويداه على ركبتيه .

– قال لها : اظن القطط تريد حليباً .

– فأجابت القطة : ماو !

انهم يقولون ان القطط بليدة ، ولكنها تفهم ما نقوله لها خيراً مما نفهم عليها،وهي تفهم كل ما تريد ان تفهمه . وهي حقودة ايضاً . اني لاعجب كيف ابدو في عينيهـــا . اتراني أبدو عالياً كالبرج ؟ لا ! فهي تستطيع ان تقفز فوقي .

– وقال ساخراً : انهـــا تخاف الكتاكيت . انني لم ار قططاً بليدة مثلها . انها قاسية ، وهذا من طبيعتها . عجباً ان الفيران لا تزعق ابداً ، ويبدو انها تحب هذا.

– وقالت القطة بصوت عال : ماو !

ونظرت القطة خلسة بطرف عينهـــا الشرهة المسدلة خجلاً ، وهي تموء مواءحزيناً طويلا، مبدية له اسنانها البيضاء كالحليب . »

وفي الواقعة التي تدور في بيت الداعارة نرى وعي «بلوم» شبيهاً بوعي (ديد الوس) فكل منهما يزيـد في حدته سلسلة من التصورات ، وخلط من الافـكار والصور . وهذه يصفها (جويس) حيناً بارشادات مسرحيةوحيناً آخر بكلام قد لا يكون كلاماً بقدر ما هو خواطر . وقد كتب (جويس)هذه

القطعة بأسلوب يعيد لاذهاننا (فلوبير) في « اغواء القديس انطونيو » . ويتصور (بلوم) نفسه في بيت الرذيلة في ادوار عدة تتراوح بين مجرم عوقب لانه ديوث ، وبين قواد ، ويصل به التصور الى ان يظن نفسه اكبر شخصية محترمة في أوروبا .

حداد

(يتمتم) يا الله ! اليس ذلك (بلوم) ؟ انه لا يكاد يبلغ سن الحادية والثلاثين .

عامل ارصفة وصانع اعلام

ذاك هو (بلوم) النشهير ، اعظم مصلح في العـالم . لننزع قبعاتنا اجلالا له .

(ويخلع الجميـع قبعاتهم ، وتتهامس النساء بلهفة)

مليونيرة

(تقول بثراء) الا يبدو باهراً ؟

نبيلة

(تقول بنبل) ما اكثر ما جرب هذا الانسان !

امرأة من طالبات المساواة بالرجال

(تقول باسترجال) وما اكثر ما فعل وانجز !

موكب اجراس

يا له من وجه كلاسيكي ! ان جبينه جبين مفكر .

(يخضع الطقس لارادة (بلوم) ، فتبـدو الشمس
فجأة في الشمال الغربي)

سقف داون و كونور

اني هنـا اقدم امبراطوركم الشرعي سيد الاباطرة وملك
الملوك ، اعظم وأقوى وأقدر واحـكم حاكم في هذه
المنطقة . اللهم احفظ ليوبولد الاول ! »

انىا في هذه القطعة الآن داخل وعي (ليوبولـد الاول !
وها هو يبدأ توزيع منحـه بسخاء . لقـد تجاوز (جيمس
جويس) في هذا المنظر وفي الاشارة الى الحادثـة المستقاة من
« ليلة القديسة والبورغيز (٩) سير الفكر البسيط الذي نجده
عند (دوروثي ريتشاردسون) او في « قصة الفنان . » لقد
حاول ان يمسك بتخيلات الوعي فنجح في هذا الى حد بعيد .

- ٤ -

والآن ما رأينا في تيار وعي (ماريون تويدي بلوم) الذي هو منولوج طويل مشتت غير منقط ولا واضح المعالم والحدود - ولكنه مقسم الى فقرات - ، والذي به ينتهي الكتاب ؟ لعل تيار الوعي هنا لم يعد تياراً بل اصبح سيلا جارفاً فيه خلق وابتكار وتفنن ، وهو بكل تأكيد من اروع اجزاء الكتاب . لم تبد لنا (ماريون بلوم) اثناء اليوم الا قليلا ، ولكننا كنا نحس بوجودها من خلال اوهام زوجها المتصلة . ولقد شاهدناها لفترة قصيرة في الصباح عندما قدم لها (ليوبولد) طعام الافطار وهي في سريرها :

- قالت له : لقد مر عليك زمن كنت فيه رائعاً .

وعندما جلست في السرير برشاقة جلجل صوت نحاسه ، وارتكزت بمرفقها على الوسادة . ونظر بهدوء الى جسدها والى ما بين ثدييها الكبيرين اللدنين المنسابين داخل قميص نومها وكأنها ضرع معزى . وانساب دفء جسدها المضطجع ، فملأ الجو وامتزج بعطر الشاي الذي تصبه » .

وبعد هذا تبدأ تبحث في كتاب عن كلمة مرت بها :

« - قالت : ها هي الكلمة . ماذا تعني ؟

فمال بجسده وقرأ حيث تشير بظفرها المصقول ...

— فقال متجهماً : هذه كلمة يونانية تعني « تناسخ الارواح » .

— فقالت : اف ! قل لي معناها بكلمات ابسط .

ان القطعتين السابقتين ترسمان لنا (مولي) رسماً عابراً ، وبعد هذا بقليل نلمح ذراعها ، وقد امتدت من الشباك ، لترمي بقطعة من نقود لبحار ذي رجل واحدة ، وذلك في المنظر الذي تعرض فيه علينا (دبلن) كلها ، ولكنها ستصف لنا نفسها في آخر الكتاب بلغة عقلها .

عندما تنتهي تجوالات (بلوم) في (دبلن) ، نلج الى ذهن (مولي) : فقد احضره (ستيفن) الى البيت وعمل على افاقته من سكره . ويذهب (بلوم) الى سريره لينام بعد ان غادر (ستيفن) البيت ، معلناً (لمولي) ان عليها ان تحضر له طعام الافطار صباح لليوم التالي . في هـــذه اللحظة ندخل وعيها . ونجد افكارها اشبه ما تكون بما وصفناه بانه « منولوج داخلي » . وافكارها يطوي بعضها بعضاً ، وتتداعى لا ارادياً . انها في سريرها بجانب زوجها وليس هناك ، فعلياً ، اي مؤثر خارجي يسبب تداعي افكارها ولكن هناك موقفاً او موقفين يقتحم فيهما مثل هـــذا المؤثر الخارجي دفق افكارها : قطار يندفع عـــبر الظلمة هادراً « قطار في مكان ما يصفر بقوة ،

وكأن في آلاته مردة ضخام .. » (السيدة بلوم تحب الاشياء الضخمة القوية) . وبعد بضعة صفحات نجد ان فكرة « استطيع ان ارى وجهه حليقاً نظيفاً » تقطعها فكرة « ذاك القطار مرة ثانية » . وفي الصفحة التالية نجد آخر اشارة للقطار « ذاك هو القطار بعيداً » .

وعلى العموم فانها تبدو لنا غير معنية بوجود (بلوم) في السرير بجانبها رغم انه دوماً داخل افكارها وخارجها . ونستطيع ان نستنتج انها كانت تصغي اليه وهو يشخر ، ذلك لاننا نمر بالعبارة التالية : « اوه ! حرك جسدك الضخم ، وضع حداً لهذا . يالله ، استمع اليه ! » . ان الطريقة التي يعرض فيها (جويس) علينا وعي (مولي) شبيهة بما يفضل ان يفعله المحلل النفسي مع المريض ، وهي طريقة السماح للافكار بالانسياب حرة طليقة دون ان يعترضها مؤثر خارجي – ويستعين على ذلك بمقعد مريح كبير وغرفة لا صوت فيها ، والمريض مستلق على قفاه . ونحن هنا في الغالب نجول وسط افكار (مولي) ، ولهذا السبب فان فن (جويس) في هذا الجزء من (عولس) اقل ابتكاراً مما يتراءى لنا: فانعدام الفواصل وانعدام الضابط هما فقط اللذان يجعلان القارىء يحس بالتدفق الفكري ويشعر بأنه شاهد عيان على الشبق الجامح في (مولي بلوم) .

ان الامر الجريء هنا لا يكمن في فن الصياغة القصصية « التقنية القصصية » بقدر ما يكمن في محاولة يقوم بها كاتب

من الرجال للترجمة عن الوعي الباطني لامرأة . فلقد حاولت كاتبات ان يصفن رجالا وحاول كتاب ان يصفوا نساء ، ولكن الوصف كان في العادة خارجياً سطحياً . وعندما كتب (هنري جيمس) قصته « صورة سيدة » ابدى كثير من النساء دهشتهن وكان ما كتبه مفاجأة لهن ، واثنت عليه واحدة لما ابدى من جرأة في محاولته الغوص على اعماق (ايزابيل أرتشر) ونقلها لنا . ونحن لا ننسى ايضاً انه لم يكن الدافع للكاتبة (دوروثي ريتشاردسون) لان تكتب كتابها الضخم سوى احساسها ان القارىء لأكثر القصص انما يتحرك في دنيا يخلقها الرجال ، فصممت على ان تترك سجلا يعرض وعي المرأة . اما (جويس) فقد تميز عن الجميع بانه كان الكاتب الاوحد الذي ابدع عملا يعرض لنا الذات الباطنية (لماريون تويدي بلوم) عرضاً كاملا .

ومع ذلك يتبقى ان نعرف فيما اذا لم تكن السيدة (بلوم) – كما رسمها جويس – صورة تمثل في الواقع مفهوم الرجل لما قد يكون عليه ذهن المرأة ، كما ان الشبق الجنسي الذي اغدقه (جويس) على السيدة (بلوم) قد ينطوي – وخاصة في حالة فعاليته – على قسط ، مما يتصوره الرجل عن شبق المرأة ، هو اكبر بكثير مما تحس به المرأة فعلا من شبق . ذلك ان تخيلات ذهن السيدة (بلوم) تبدو على الاقل في نظر الكاتبة (ريبيكاوست) ، مفتقرة الى القدرة على الاقناع، وذلك على ضوء مناوشتها الجنسية الكافية المرضية تماماً مع

(بليزيس بويلن) ذلك الاصيل . وتلاحظ الآنسة (وست)
بان تأويل تجمع احلام اليقظة الجنسية لدى (مولي بلوم) ،
كان خليقاً بان يتم بصورة افضل ، لو قدمت لنا كامرأة تعاني
« عذابات الكبت والحرمان » .

ان دعوى كهذه تبسط المشكلة تبسيطاً في غير محله : ففي
كل من الرجل والمرأة وعي وادراك وافيين للجنس الآخر ،
وفي كليهما تختلط صفات الذكورة والانوثة بدرجات متفاوتة ،
وهذه تجعل الفنان قادراً على ان يرسم الرجال والنساء على
السواء رسماً واقعياً . والقضية التي يناقشها النقد الأدبي هي
مدى نجاح الكاتب في هذه المحاولة . ونحن نعرف ان الكاتب
الذي يصف تيار الوعي لا يكون الا داخل فكره هو ، ولكنه
يتجرأ فيحاول ان ينقل اجواء عقول كثيرة اخرى :
(فجويس) ينقل لنا افكار امرأة شهوانية مادية ، و (فوكنر)
ينقل لنا افكار مخلوق ابله .

- ٥ -

في نهاية اليوم في (دبلن) يعرف القـارىء شخصيات (ستيفن) و (ليوبولد) و (مولي) اكثر من معرفته للشخصيات الاخرى في القصة ، ومع هذا فقد يرى بعض القراء انهـــا شخصيات لم تبلغ من الوضوح مـــا بلغته شخصية (بيكي شارب) (١٠) Becky Sharp او (ايمـا بوفاري) (١١) Emma Bovary . ولعل هذا القول لا يجانب الحق كثيراً ، والسبب في ذلك اننا قلما تسنح لنا فرصة نرى فيها شخصيات (جويس) من الخارج : كأن نقف عن بعـــد لنملي البصر باشكالها الخارجية الجسدية . اضف الى هذا اننا لم نرَ هــذه الشخصيات مجتمعة الا في تلك القطعــة الموجزة التي تتحدث عن بيت الدعارة ، عندما التقى (ستيفن) و (ليوبولد) ، وفي الفصل الطويل التالي في مأوى الحوذى، وفي الفصل الذي يتحدث عن تعليم اصول الدين المسيحي وحتى هنا فاننا نجدهما ثملين وتائهين في عالمين منفصلين . اما المنولوج الداخلي للسيدة (بلوم) فنجده معزولا مستقلا عن غيره في آخر الكتاب . ولا شك في ان جويس قـــد قوى لدرجة ملموسة ، بتلك

الوسيلة ، من تحسسنا وفهمنا للمنهج الذي يتصرف وفقه ضمن نطاق وعي اولئك الافراد المنعزلين الملتبس بامرهم. والقارىء ، بتحركه مع هذه الشخصيات وما تمر به من تجارب ، يستطيع ان يكون صورة عن حياتها وتجولاتها الانفرادية في المدينة العالمية (دبلن) ، وهي شخصيات تحس احياناً بالوحدة حتى عندما تكون اكثر الشخصيات اختلاطاً بالناس .

وبعد هذا نتساءل : ترى ما الفروق الاساسية بين وعي كل من (ديدالوس) و (بلوم) ؟ يبدو لي ان الفرق الهام جداً هو ان وعي (سنيفن) الشاعر وعي فرد يستخلص اشياء من التجربة ثم يبني عليها ، اما الآخر فانسان لا يعدو ان يكون وعاء وسجلا للاحاسيس . والمدركات الحسية التي يسجلها مختلطة حيناً ، عنيفة حيناً آخر ، ولكنها سالبة على العموم . وهذا يوضح لنا الفرق الباطني بين عقليتين، وهما عقليتا شخصين متمايزين تمام التمايز في الشخصية ، وهذا ما اراد (جويس) ان يخلقه .

وقد شكا (ويندهام لويس) من ان كاتب قصة تيار الوعي « يجرد العمل الفني من كل الخطوط والحدود التي تجعل له شكلا معيناً ... فالحياة الداخلية للشخصية ، بما فيها من حدود ، تستحيل الى نسج هلامي مختلط خلا من كل العقد والمفاصل » . وهذا الحكم يصدق على الجانب الفكري من الوعي اكثر مما ينسحب على الجانب العاطفي ، وقد ينطبق

الى درجة ما على (دوروثي ريتشاردسون) التي يدور موضوع قصتها حول وعي (مريام) . اما في « عولس » الذي موضوعه يوم في (دبلن) ، فهناك تخطيط واضح وتركيز على تيـــار الوعي عند الشخصيات الرئيسية الثـــلاث . وعلى هذا فان هذا الكتاب بعيد عن ان يكون مجموعة من الالحان المتناثرة ، بل ان العكس هو الصحيح : فالكتاب بناء محكم البنيان يمكن وصفه بلغة الموسيقى بانه سيمفونية فيها « خطوط وتقسيمات واضحة » تفوق الاطار الهومري الذي بنى عليـه (جويس) كتابه. ان افكار (ستيفن) تدور حول مشكلة شعوره بالاثم، وافكار (بلوم) تصدر عن وضعه العائلي .

ان البنـاء الموسيقي لقصة « عولس » والموسيقى في قصة « يقظة فينيغان » لا يقوداننا فحسب الى الحديث عن ثقافة (جويس) الموسيقية واحساسه العميق بها : فقد كان يأمل في ان يصبح مغنياً محترماً . انمـا يقوداننا ايضاً الى نظريات الرمزيين . وهذا (دو جاردان) يردد دوماً بأن (فاغنر) هو الذي ألهمه المنولوج الداخلي في قصته « اشجار الغـــار المقطوعة » ، وبذلك ساوى بين الموضوعات التي يثيرها العقل دوماً على شكل تذكرات ، وبين افكار (فاغنر) الموسيقية المنسابة .

وممـــا يلقي ضوءاً على حب (جويس) للموسيقى حادثة حدثت له في منتصف حياته، عندما كان بالغ التحمس في باريس لمواطنه (صليفان) المغني ذي الصوت التينورى . لقد كان

هذا المغني الايرلندي يجد صعوبة في الظهور على مسرح «اوبرا باريس»، رغم انه كان المغني الاوحد في المدينة الذي يتقن غناء كل الطبقات العالية في «وليام تل» (١٢) و«الهوغينوت»(١٣) اللتين كانتا تقدمان من جديد على المسرح في تلــك السنة. وعندما كانت تسنح الفرصة (لصليفان) فيظهر على المسرح، كان (جويس) يستأجر مصفقين يأخذهم الى الاوبرا، وعندما كان يصيح « برافو ، برافو » بصوت عال يهز الثريا الضخمة في المسرح، ويتردد صداه، كان ذلك الصوت اشــارة للمستأجرين لكي يبدأوا بالهتاف . وبعد انتهاء الغناء كان (جويس) يبدي اعتزازه وتقديره البالغ لغناء (صليفان). وكان الكاتب القصصي يدعم تمجيده له بتقديم احصائية يعدد فيها نواحي الابداع عند مواطنه، وهي شبيهة بطريقــة (ليوبولد بلوم) . وبالاضافة الى هــذا فان (جويس) هو الايرلندي ذو الصوت التينوري، الذي اصبح كاتباً بدلا من مغن، ومن هنا كان اعجابه بغناء مواطنه الفنان . وبما ان الافـكار تعود للظهور ثانية في اشكال مختلفة وتبرز في فترات لا ضابط لها بفعل التداعي، فان هذه الافـكار القديمة عن الموسيقى التي كانت تراود ذهن (جيمس جويس) قد عادت ثانية الى الظهور، ولكن على شكل موسيقى فكرية . ويحضرنا هنا ذاك الفصل الطويل في «عولس» الذي يبدو بنــاء شبيهاً ببناء الموسيقى : فهو يدور في « بار اورموند » حيث يتطور الموضوع الذي بدىء به، درجة درجة، تطوراً شبيهاً بالنغمة

تتلو النغمة ، وكل ذلك وسط الشراب والجلبة وقرع الكؤوس والاصوات ونتف من اغنية ، بينما يطفو فوقها كلها رأسا خادمتي البار (دوس) و(كينيوى) البرونزي والذهبي كجزيرتين من الالوان .

منذ اللحظة التي يحاول فيها الفنان التعبير عن موسيقى العقل ، التي هى نقيض الوعي كما فعل (جويس) فانه يجـــد نفسه وقد اخذ يعرض «الهنا» و«اللحظة الآنية» حيث «يغرق كل مستقبل في الماضي» . ولا بد من التنبيه هنا بان الوعي لا يقيس الزمان قياساً آلياً ، بل له مقياس للزمن خاص به يختلف من فرد الى آخر . ولذا فان على كاتب القصة النفسية ان يشغل نفسه بجد بالزمن النفساني (١٤) .

ملاحظات

١ — « Madame Bovary » :

خير قصة كتبها الكاتب القصصي الفرنسي فلوبير (١٨٢١ — ١٨٨٠) وقد نشرها عام (١٨٥٦) . وهي قصة من الادب الواقعي تصور حياة الطبقة البورجوازية، وهي قصة فتاة ذات مطامع كبيرة تزوجت من طبيب طيب القلب بليد . ولتحقيق هذه المطامع اتصلت اتصالات مشينة بمن ظنت انه سيحقق لها مطامعها وتنتهي القصة بانتحارها .

وفي القصة صراحة قادت بالمؤلف والناشر الى ساحة القضاء بتهمة افساد الاخلاق ، ولكنهما برئا .

٢ — Dedalus :

اشارة الى الاسطورة الاغريقية « Daedalus » ، وخلاصتها ان (ديدالوس) كان صانعاً ماهراً ، هرب من بلدته اثينا على اثر جريمة اقترفها، الى جزيرة (كريت) حيث بنى لملكها متاهة لا يعرف النفاد منها الا (ديدالوس) ، وذلك كي يستعملها الملك ساعة الخطر .

ولكن الملك سجنه فيها مع ابنه بعد انتهائه من بنائها . وبمهارته المعروفة عمل لنفسه ولابنـه اجنحة من الريش ألصقها بالشمع وطارا ولكن ابنـه اقترب من الشمس فذاب الشمع وسقط في البحر فغرق . اما هو فوصل الى صقلية حيث لقي حتفـه هناك . واستعمال (جيمس جويس) لهـذا الاسم اشارة الى البراعة والمهارة التي عرف بها (ديدالوس) .

٣ — في الاصل يستعمل (جويس) كلمة لفظها بمجموع الحروف الثلاثة الاولى للعلوم الثلاثة ، ثم يذكر هذه العلوم :

Poysayen. P. C. N., you know : Physiques, Chimiques et Naturëlles.

٤ — A. M. Klein (١٩٠٩ —) : شاعر كندي ومتخصص في (جيمس جويس) ، ومحـامٍ . نشر اربعة دواوين من الشعر .

٥ — Giovanni Battista Vico (١٦٦٨ — ١٧٤٤) : فيلسوف ايطـالي ومؤرخ ومشرع . اشتهر بكتابه « Scienza nuova » الذي يدرس فيه المخيلة ، ويناقش نظريات الشعر واصل الكلام .

٦ - Clongows Wood College : مدرسة ثانوية داخليـة للضبيان بايرلندة ، تأسست سنة ١٨١٤ وكانت اول كلية يسوعية قامت في ايرلندة ، وبها

اليوم نحو ٣٦٠ طالباً وتخضع لنظام الدراسة الثانوي الايرلندي .

٧ – الوشق : ترجمة للكلمة Lynx وهو حيوان اصغر من الفهد قصير الذيل .

٨ – في القصة ان ابن (ليوبولد) كان عمره احد عشر يوماً عندما مات .

٩ – ليلة القديسة والبورغيز Walpurgisnacht

والبورغيز راهبة انجليزية بشرت بالمسيحية في المانيا في القرن الثامن . وحسب الخرافة الشائعة في المانيا فان الساحرات والشياطين تجتمع ليلة اول ايار وتقيم احتفالا في (بروكن) على جبال (الهارتز) . والاشارة هنا الى وصف هذا الاحتفال في الجزء الاول من «فاوست» للشاعر الالماني (جيته) .

١٠ – Becky Sharp :

بطلة قصة وليم ثكرى (١٨١١ – ١٨٦٣) الشهيرة «Vanity Fair» وهي فتاة ذكية شجاعة وابنة فنان فقير .

١١ – Emma Bovary :

بطلة قصة فلوبير «مدام بوفارى» .

١٢ – William Tell :

اوبرا للموسيقار Weber (١٧٨٦ – ١٨٢٦) . وموضوع

وليم تل كثيراً ما تناوله الادباء والفنانون ، ومنها مسرحية «شيللر» المعروفة بهذا الاسم . وقصة «وليم تل» معروفة شائعة : فهو بطل سويسري ثار على ظلم عائلة هالبسبورغ في اوائل القرن الرابع عشر .

١٣– Les Huguenots

اوبرا للموسيقار Criacomo Meyerbeer ولد ببرلين عام ١٧٩١ ومات بباريس عام ١٨٦٤ ، وكان زميلا في الدراسة للموسيقار (فيبر) . و« الهوغينوت » هم البروتستانت الفرنسيون في القرنين السادس عشر والسابع عشر .

١٤– لم يفسر لنا المؤلف السبب الذي دعا (جويس) من اجله قصته باسم « عولس » . ومن هذه التفسيرات المرضية : ان (جويس) اراد من قصته ان تكون ملحمة تصور عصره تصويراً ساخراً: فالشاعراليوناني (هومر) في «الاوديسه» يصور بطولة الزمن الغابر ، و(جويس)يصور انحلال وتفكك العصر الحديث . و(ليوبولد بلوم) يناقض (عولس) مناقضة تامة : فهو سالب في نظرته للحياة ، يسكت على علاقات زوجته المشينة ، على عكس (عولس) بطل (هومر) .

و(مولي بلوم) تناقض (بنلوب) : فهي الزوجة التي تستمرىء الخيانة وليست هكذا (بنلوب) رمز الزوجة الوفية الشريفة .

و(ديدالوس) هو (تليماخوس) بن (عولس) الذي يبحث عن ابيه ،بعد ان فقد امه ممثلة في امه ووطنه والكنيسة التي ينتمي اليها . ولاستكمال المقارنة نجد ان (بلوم) يرى في (ديدالوس) ابنه المتوفي ، وذلك عند لقائهما .
و«ديدالوس» يصور ثورة «جويس» نفسه على بلاده وخنوعها لانجلترة ، وثورته على الكنيسة الكاثوليكية :
انظر :

(1) Harry Levin : James Joyce .
(2) Alick West : crisis and criticism .
(3) Arnold Kettle : An Introduction to the English Novel, Vol. II .

الفصل الثامن

التجلي : قياس ارادي للزمن

- ١ -

لقد سمى بعض النقاد القصص التي نتحدث عنها « قصصاً زمنية Time - novels » (*) . ومما لا شك فيه ان «الزمن» هو اهم ما تعني به هذه القصص ، وقد رأينا كيف ان(جويس) في « عولس » كان موجهاً كل همه الى ان يحتفظ ، في كلمات ، بثماني عشرة ساعة من التجربة ،وهي ساعات مستعادة مستردة من هذا الزمن السرمدي . وكان نشدان «الزمن الضائع» عند (مارسيل بروست) محاولة ، على مستوى بطولي ، للامساك مرة ثانية بذكريات لحظات اختفت منذ زمن طويل ، ولكنها ما زالت تعيش في مكان ما من الوعي : وهذه الذكريات ايضاً يمكن تخليدها في كلمات . ولقــد عبر (بروست) عن رغبته في ان « يمســك ، ويعزل ، ويوقف جزءاً من الزمن المطلق في حالتهالمطلقة، ولو لمدة قصيرة قصر وميض البرق . ونجد عند (دستويفسكي) رغبة مماثلة عبر عنها عندما وصف

(*) كلمة الزمن بالانكليزيه غنية المعاني ، فتعني من بين ما تعني : العصر والجيل والعمر والاصلوالحياة الراهنة والمستقبل والابد والظروف والاحوال . .
المراجع

الرعدة التي تنتابه قبل ان تتملكه نوبة الصرع فيقول : انه على استعداد ليقدم سنوات من حياته مقابـــل ان يعيش في لحظات قليلة من تلك اللحظات مجتمعة مستمرة . وتكثر (فرجينيا وولف) من ذكر « اللحظة » ، الـــتي تشبه ذرة الرمل عند (بليك Blake) والـــتي يمكن ان تحتوي على عالم ضمن جزئياتها – تلك هي توهج الوعي وتأججه . وجـــاء (فولكنر) بعد هؤلاء المكتشفين فكتب في صميم آثاره شارحاً معنى المزولة بزمنها العرفي المتحكم فينا التي يشير ظلها الى « الحاضر » ، كما يلتهم ايضاً كل ما هو «ماضي » .

ونرى وجه الساعة الميـكانيكية يحملق فينا في ثنايا هذه القصص : فنسمع الساعات تدق ، والاجراس تقرع ودقات ساعة (بيج بن) البرونزية تملأ جو لندن ، وهذا (جويس) في قطعته التي كتبها واهملها وهي « ستيفن بطلا» التي تدور في (دبلن) ، يجعل الشاب (ديدالوس) ينظر الى وجه ساعـــة الحائط فتمر به – لحظة تجل !

« قال (لكرانلي) ان ساعة الحائط في مكتب (بلست) قادرة على ان توفر له التجلي . فنظر (كرانلي) الى المزولة الغامضـــة في مكتب (بلست) نظرة من لم يفهم .

– قال (ستيفن) : اجل ، اني لامر بها مرات ومرات ، منجذباً اليها واسير اليها والمحها لمحاً خاطفاً ، فـــلا

اری فیها الا شیئاً من هذه الاشياء التي تملأ حوانيت بائعي الاثاث في (دبلن) . ولكني فجأة أراها وقد تحولت شيئاً آخر ،فاعرف في الحال ما هي : انها روح تتجلى .

– ماذا تقول ؟

– تصور نظرتي الى الساعة كعين روحانية تحاول ان تكيف باصرتها على بؤرة مضبوطة تركز منها انظارها وحالما يتم لها ذلك فان هدفها يصبح متجلياً .

ان ما يعنيه (جويس) « بتجلي الروح » هو « انكشاف الروح انكشافاً فجائياً سواء بابتذال الكلام وحوشيته او بعبارة مأثورة للعقل نفسه » . و(ديدالوس) الشاب يؤمن ان «مهمة الأديب ان يسجل تلك التجليات بعناية فائقة لان هذه التجليات هي ارهف اللحظات واسرعها زوالا» . ومع ان (جويس)قد أهمل استعمال هذا الاصطلاح في الشكل النهائي لقصته « صورة الفنان » ، الا انه في تلك القطعة قد عرف تعريفاً دقيقاً التجربة الجمالية ،المدركة ضمناً ،من مفهومه للتجلي عند الفنان، مستعيناً في ذلك بالقديس (توما الاكويني) والتجلي عنده يتم على مراحل ثلاث : (١) عزل الصورة عن محيطها – وتسمى هذه العملية « العزل Integritas » ، (٢) أدراك انسجام شكلي في الصورة – وتسمى « التناسق والانسجام Consanantia » (٣) المحتوي العاطفي للتجربة – ويسمى « الصفاء والوضوح Claritas » . وهذه المراحل الثلاث تحدث

على الغالب الاعم، في وقت واحد وفي لحظة ادراكية «تتوهج فيهـــا الصورة الجمالية توهجاً باهراً فيدركها العقل ادراكاً واضحاً مضيئاً بعدان يكون قداستوقفته كليتها (شكلها الكلي) واسره ما في الصورة من تكامل وانسجام وتناسق » . هنــا تكمن « الحالة الصامتة للذة الجمالية » التي تصورها (جويس) « حالة روحية » : ومن هنا كانت تسميته الاولى لهـا « تجلي الروح »، وهي التي سماها (غلفاني) (١) « افتتان القلب» .

ان (جويس) هنا انما يصف في الحقيقة عمل المخيلة الخلاقة، وبعبارة اخرى فانــه يصف ما يطرأ على ذهن الفنان قبل ان يبدأ عملية تسجيــل تجربته والتعبير عنها ، وهي عملية صعبة معقدة . ولقد كان الكاتب القصصي مدركاً بان كثيراً من التجارب التي عاناها في مخيلته لا يمكن التعبير عنها الا بطريقة تقريبية عن طريق استخدام الرموز ، وبان ما هو خليق بان يتم التعبير عنه – هـــذا اذا استطاع التعبير عنه – ليس في الغالب الا جوا وحالة شعورية ، هما في القارىء كما في تجربة الكاتب على قدر متساو من التعقيد والطبيعة الذاتية الوجدانية. وعندما وصف (جويس) شعر (فيرلين) (٢) بانه « مماثل في تنائيه عن الغاية الواعية كالمطر الذي ينهمر على حديقة ... وبانه الكلام المنغم الموزون لعاطفة انفعالية لا يمكن ترجمتهـا بغير ذلك» فانما كان يوميء – مع الرمزيين – الى ان الكلمات والرموز في عالم الادب تستطيع لوحدها ان تترجم ، ولكن بشكل عام للغايـــة والى حد كبير ، عن أجواء العواطف

الانفعالية التي تستعصي بغير ذلك على الترجمة والنقل . وهذا (ستيفن ديد الوس) يسأل نفسه « أتراه اذن قد آثر ما في الكلمات من التسامي والتهافت على ما توحي به من أساطير وصور ؟ » ان هذا القول يعيد الى اذهاننا ما اكتشفه العالم فيما بعد من ان (جويس) بدأ حياته الادبية مغرماً بالكلمات على هذه الشاكلة ، ولكن الامر انتهى به الى ان جعل الكلمات تنقل الاساطير والافكار المتداعية التي ترمز اليها ، وكذلك ما توحي به الى مخيلته من صور وألوان وانغام . فالاصوات والكلمات – كالافكار – جزء من تجارب الانسان ، ولقد كانت – منذ ان كان الانسان بدائياً – وسيلة للتعبير الصوتي عن العاطفة . يقول (جويس) :

« ان الاسلوب الغنائي هو في الواقع أبسط تعبير شفهي عن لحظة العاطفة ، فهو صيحة موزونة ملحنة كتلك التي كانت منذ عصور وعصور تستنهض الرجل وهو يجذف او يجرجر الصخور الى المرتفعات . ان من يتلفظ بتلك الصحيحة المنظومة هو اكثر وعياً للحظة الانفعال العاطفي منه لنفسه وهو يحس بالعاطفة . » .

وفي هذه الاثناء كانت « يقظه فينيغان » تبدو في الافق ، وبينما سعى (جويس) الى ان يمسك بالمرئي الملموس في التجربة فانه سعى كذلك الى ان يعبر عن الاشياء المسموعة (باذن ربما كانت ارهف الآذان واكثرها حساسية في الادب الانجليزي بعد شكسبير وملتون) . ها نحن مثلاً في لحظة من اللحظات

نجد (ستيفن) في «عولس» يسمع صيحة من الشارع فيساوي بينها وبين الله . وهكذا فان (جويس) بايمائه الى الخصائص الروحانية كان يتحسس بتلك العملية التركيبية التي يندمج بها المسموع او المنظور اوكلاهما — ويندمج بها الزمان والمكان أو كلاهما كذلـــك — في وعي الفنان لخلق « لحظة الانفعال العاطفي » عنده او لخلق التجلي فيه .

وكاتب القصة النفسية يحاول ان يوقف اللحظة الزمنية في كل خطر ، حتى عندما تتلاشى امامه . انه قد يتأمل في تمثال او صورة او منظر طبيعي او مدينة لمدة ساعات ، فيبقى الشكل الخارجي لاي منهـــا ثابتا واضح المعالم ، ولكن الاشياء السريعة الزوال هي التي تبدو في لحظة الانفعال ، او لحظة الادراك او التجلي بعبارة اخرى (كالصرخة في الشارع) — ان هذه يسمعها الفنان وسرعان ما تختفي ، فهي تتوهج في لحظة ثم تستحيل فحمة خامدة . ترى كيف نستطيع ان نوقف هذه اللحظة المتوهجة من لحظات الفكر وكيف نستطيع ان نعطيها صفة السكون الموجودة في التمثال مثلاً ؟ هذه هي اعسر مشكلة جابهت (جويس) واولئـــك الذين اقتفوا خطواته ، وعندمـــا كانت (فرجينيا وولف) تكتب قصتها « الى المنارة » (٣) دونت في مذكراتها هذه السطور :

« ... ان حياة بعيدة الغور خفية ، شبه صوفية ، لامرأة ما تتملكني بين حين وآخر . فاحس ان علي ان اسردها بكاملها في جلسة واحـــدة يندرس فيها

الزمن ويطل المستقبل من الزمن الماضي . وقد تحتوي
هذه اللحظة على حادثة بسيطة كسقوط زهرة مثلا .
وفي رأيي ان اللحظة عملياً لا وجود لهـا — حتى
الزمن نفسه لا وجود له ايضاً .. »

ان « شريحة الحياة » عند كتاب القرن التاسع عشر الواقعيين اصبحت هنا « شريحة الزمن » . وبعد ان كان الفنان يحاول ان يمسك « باللحظة » — كسقوط وردة مثلا — اصبح هذا الفنان يشك في وجود مثل هذه اللحظة . انه على يقين من انها موجودة — ولكنها موجودة على شكل حاضر سرمدي.

- ٢ -

ان الشعور الحاد بالزمن وتصور انه اندماج الماضي والحاضر هو ما تدور حوله كتابات (وليم فولكنر) . وقد عبر (ت . س. اليوت) عن هذا الشعور فقال :

« الماضي والمستقبل
ما كان وما يمكن ان يكون
يشيران الى غاية واحدة ، هي الحاضر دوماً .. »

واذا كان الاحساس بالزمن عند (بروست) ينبع من رغبته الملحة في ان يسترد الماضي ، فانه عند (فولكنر) يصدر عن كونه نشأ في بيئة طغى فيها الماضي على الحاضر : وهي بيئة الولايات الجنوبية التي ما زالت فيها الحرب الاهلية تعيش في اذهان الشباب وكأنها ما زالت قائمة . وقد نجم هذا الشعور عن اصغاء الشباب الى أحاديث الكبار عن ماض انقضى ، ولكن لم ينقض بانقضائه ما فيه من بغضاء وشحناء ، وما زال الحقد والثأر يغليان فيه . ان هذا الماضي الطاغي على الحاضر هو ما يجعل (بينجي) — احدى شخصيات فولكنر في « الصوت والغضب » يحس احساس ابن الثلاث سنوات وهو

ابن الثلاثين : فليس هناك حد فاصل بين الحاضر والماضي في وعي (بينجي) الذي يعيش في الماضي ، ولا يستطيع التمييز بين الواقع الآني وبين الماضي وما خلف من ذكريات . والقس (هايتاور Hightower) مـا زال يستطيع ان يسمع صوت وقع حوافر الخيول وهو قائم يكرز رعيته ، وما زال يستطيع ان يرى الغبار المنعقد الذي كانت تثيره الحرب الغابرة ، رغم انه قد ولد بعدها . ويقص (سام فاذرز) على الشاب (ماك كسلين) قصصا عن ماضي العائلة فكأنه يقصها على انهـــا تحدث الآن :

« وعندما كان يتحدث عن تلك الايام الماضية وعن اولئك الرجال الذين ماتوا وغيبوا من كلا الطرفين المتقاتلين ، وهما من يعرفها الصبي ، كانت تلك الازمنة الغـابرة تفقد عنده قدمها بالتدريج فتصبح جزءاً من حاضره . انها ليست عنده حتى حاضرا قريباً حدث امس فقط، بل انها احداث ما زالت مستمرة الحدوث في تلك الآونة . اما اولئك الرجال الذين تتحدث عنهم هذه القصص فانهم ما زالوا عنده يخطرون على وجه الارض ويستنشقون هواءها ، وما زال يرى ظلالهم على اديمها وكأنهم لم يغادروا هذه الدنيا » .

ولقد خبر (وليم فولكنر) بنفسه مثل هـــذه الاحساس الغريب وذلك عندما انتقل من العالم الجديد الى العالم القديم طياراً في الحرب العالمية الاولى . وخبر هذا الاحساس ايضاً في

(اوكسفورد المسيسبي) حيث رأى امتزاج (الجنوب القديم) (بالجنوب الجديد) ، وكيف تبقى القصص والاساطير زمناً طويلا بعد وفاة اصحابها . وحدث صدفة واتفاقاً ان ارسل في الحرب العالمية الاولى ليرابط في اوكسفورد بانجلترا . ولم يكن عند فولكنر ما يمنع من تمازج المدينتين على الرغم من انغلاق كل منهما في تراث قديم خاص بها ، مثلما يستعيد الاميركي اذ يزور بريطانيا بعض عناصر ماضيه وحاضره . بل الواقع ان بوسع الحرب الجديدة ان تندمج بالحرب القديمة . وهكذا اصبحت قصة (كالفاري) (٤) كذلك عديمة الزمن فمثلت احداثها من جديد ، بينما لم تكن سوى تكرار لما حدث قبلا.

وخير ما كتب (فولكنر) ، وهي قصة « الصوت الغضب The Sound and the fury » ، لا يمكن ان تفهم الا اذا وعينا استغراقه العجيب في الزمن – او اللازمن . وهذه القصة تبدو للوهلة الاولى قصة الاخوة (كومبسون) الثلاثة كما نعرفها من خلال تيار وعيهم في ثلاثة ايام مختلفة . ومن تطور القصة هذه نعرف كيف تنهار عائلة كومبسون، وكذلك نعرف كيف ينهار الجنوب الامريكي . وانا لنلحظ ونحس في القصة كيف يبتلع الماضي الحاضر .

وكما يعجب (كرانلي) في مقطوعة (جويس) من « مزولة (مكتب بلست) التي تحيره » ، كذلك فان (كومبسون) يعجب من « هذا الاصرار الغبي الذي يراه في ساعة الحائط » ويود على اي حال ان يمحوها من الوجود . ولو امكن ان

يقف الزمن لما كان مضطراً لأن يموت . ولكن بما انه قد حدد ساعة معينة لانتحاره ، فانــه لا يستطيـع ان يعيش الا بابادة الزمن . ويلجأ الى عقربي ساعة والده (التي كانت ايضاً ساعة جده من قبل) فينتزعهما ، ولكن تكتكاتها لا تقف . (وهذا ينطبق ايضاً على الولايات الجنوبية التي مزقت عقربي الزمن دون ان تستطيع كتم تكتكاته العنيدة التي لا ترحم) . ولقد قال له والده ان الساعات تنحر الزمن ، واعطاه ساعة جده ولكن « لا لتتذكر الزمن ، بـــل لكي تمكنك من نسيانه بين الحين والآخر ولو لفترة قصيرة ، وحتى لا تقطع انفاسك في محاولة قهره » . ومع هذا فان (كوينتن) يقضي آخر يوم من حياته في صراع مع الزمن محاولا الانتصار عليه . ولم يكن تدميره لعقربي الساعة الا محاولة منه لمحو الحاضر ، ولكن محو الحاضر انـكار للحياة ، والحياة تعز على الانكار : فالشمس لا تكف عن الجريان، والظلال تطول ودقات الزمن لا تقف ، وساعات الجدران « بعيونها المحملقة » تجبهنا . وقد تكون هذه الساعات كلها متناقضة باعثــة على الحيرة كما اكتشف (كوينتن) وهو يغادر دكان المجوهرات :

« وخرجت بعد ان اغلقت الباب على التكتكات . والتفت الى واجهة الدكان الزجاجية ... كان هناك نحو دزينة من الساعات ، كل واحدة منها تشير الى زمن يختلف عن زمن الاخرى ، وكل واحدة تصر على صحة مــا تشير اليه كما تفعل ساعتي تماماً ، التي لا عقارب لها .

كل واحدة تناقض الاخرى . وكنت استطيع ان اسمع تكتكات ساعتي في جيبي مع انه لا يستطيع احد ان يراها ، كما لا تستطيع ان تعين زمناً لو قيض لانسان ان يراها » .

وتستمر ساعته في تكتكاتها حتى الغروب ، فلكل يوم مهما طال نهايته . وهكذا يحطم (كوينتن) نفسه ، وما سبب هذا سوى انه فشل في ان يقيم علاقة معقولة بين الحاضر والماضي .

و (جيسون) الذي يبدو لنا ، للوهلة الاولى ، على صلة بالواقع ، يبذل جهداً ظاهرياً ضخماً في تعبيره عن كراهيته لزملائه وفي سبيل ادخار مبالغ تافهة . وكان الاب قد شجع ابناءه على « الا يستنفدوا كل جهدهم» في محاولة الانتصار على الزمن . ولكن (جيسون) مبهور الانفاس دوماً ، فهو لا يعرف الا الزمن الآلي ، وهو يجري في متاهته الصغيرة ولا يستطيع ان يتوقف ، ومع هذا فهو يكاد ان يكون دوماً متأخراً ، رغم انه يجهد نفسه من اجل ان يصل في الوقت المناسب . ذلك ان تحسسه بالزمن ضعيف ناقص ، مثله في ذلك مثل (كوينتن) ولكنهما في ذلك على طرفي نقيض : فهو لا يعرف الا الحاضر المتدرج ، بينما لا يعرف (كوينتن) الا الماضي الذي يطوي الزمن والاحداث . وكل ما يفعله ينتهي الى فشل ذريع وهمة مثبطة . لقد اوقعه الحاضر في طريق مسدود . وبينما كان (كوينتن) يسعى ان ينسى الحاضر ،

كان (جويس) عاجزاً عن ذلك : فالزمن عند كليهما خليط غير منسق ... (٥)

اشرنا قبل قليل الى (بينجي) ، الشخصية الثالثة في عائلة (كومبسون) ، الذي ليس للزمن عنـــده حدود والذي لا يتذكر وعيه الاخرق الا عن طريق التداعي المشوش : فهو في احدى اللحظات ابن ثلاثة وثلاثين ، وفي لحظة اخرى ابن ثلاثة عشر عاماً ، ثم نراه فجأة وقـــد اصبح ابن خمسة . والتجربة عنده واحدة دوما : فالاسماء والاماكن مختلطة لا يمكن تمييز واحد منها عن الآخر ، والعالم يدور حوله باعثاً على الراحة عندما تهب ريحه رخاء ، وباعثاً على القلق عندما تضطرب . وهو قادر على ان يسمع الظلام ، والملعقة عنده «ارتفعت فاكلت» و«الاناء اندفع بخاره الى وجهي» . والمرج يقترب منه ثم يبتعـــد . ان (بنجي) يعيش في عالم الحاضر والغائب ، حيث الاحاسيس المباشرة احاسيس ماضية ايضاً . لقد ابدع (فولكنر) خلقه، جاعلاً منه مستودعاً لكل الفوضى العاطفية التي تعاني منها عائلة (كومبسون) .

وهناك شخصية واحد فقط في منزل عائلة (كومبسون) تسيطر على الزمن وتدرك الواقع ، تلك هي (ديلسي) الطاهية الزنجية : فهي تدرك تماماً ان ساعة الجنوب تؤخر ، وتعرف ان عند الزنوج في الجنوب اختلافاً في الزمن دومـاً . وهي تستمع الى دقات ساعة عائلة (كومبسون) بانتباه تام ، وتعد الساعات ثم تضيف اليها ثلاثا .

ان (فولكنر) في قصته « الصوت والغضب » قد انتهك حرمة التسلسل التاريخي بجرأة ، ولعله بعمله هذا انما كان يقلد وعي الانسان نفسه : فالعقل لا يستطيع ان يوفق بين ما هو عليه وبين الزمن الواقعي المتسلسل (او الزمن الآلي) لان هذا العقل ينتقل دوماً من الماضي الى الحاضر فالماضي ، دون اي اعتبار للتسلسل الواقعي المنطقي . وبهذا العمل اثبت لنا القصصي الاميركي انه قد وعى تماماً الخاصة الاساسية للقصة النفسية . والزمن الذي يدور فيه الكتاب اربعة ايام فقط — ثلاثة ايام للاخوة الثلاثة ويوم (للطاهية ديلسي) — ولكنه مع هذا يتناول كل التاريخي العاطفي لعائلة كومبسون (الذي هو ايضاً التاريخ العاطفي للجنوب) : فنحن في عقل (بنجي) في ٧ نيسان ١٩٢٨ ، وفي عقل (كوينتن كومبسون) في القطعة الثانية قبل ١٨ سنة من هذا التاريخ اي في ٢ حزيران ١٩١٠ ، وهو اليوم الذي اغرق فيه نفسه . ونحن في دماغ (جيسون كومبسون) في ٦ نيسان ١٩٢٨ وهو اليوم السابق لدخولنا دماغ (بنجي) . وفي آخر قطعة يعود المؤلف ، العالم بكل شيء ، الى الظهور ليقص علينا بطريقة تقليدية الاحداث التي وقعت في ٨ نيسان ١٩٢٨ ، الذي هو يوم (ديلسي) — اي اليوم التالي ليوم « بنجي » . ولا نستطيع ان ندرك ترتيب الاحداث زمنياً وموقع كل حادث من مكانه المناسب الا بعد ان نكون قد انتهينا من قراءة الكتاب كله . والمشاكل التي تجبه قارىء « الصوت والغضب » شبيهة بالمشاكل التي

رأيناها سابقاً عند (دوروثي ريتشاردسون) ، ولكن بينهما فرقاً بيناً هو اننا عند قراءة كتاب (دوروثي ريتشاردسون) انما نرتب احداثاً يوردها عقل واحد ، بينما نجد عند الانتهاء من هذا الكتاب اننا قد عشنا مع ثلاث عقليات متغايرة تمام التغاير ، كما نكتشف انها كلها متصلة بتجربة عائلية مشتركة . واذ جعلنا فولكنر نشعر بالتحسس الزمني المضطرب في الحياة الواقعية ، اي عندما جعلنا نتحسس بالزمن النفساني ، فانه لم يمثل لنا فقط مأساة العقول الثلاثة والتشوش الزمني القائم في الذاكرة ، انما قوى من ادراكنا لاعماق التجربـــة العقلية . وبالاضافة الى هذا فان كتابه يؤكد الحقيقة التالية وهي : ان القصصي ، عندما يأخذ بيدنا الى عقول شخصياته، لا يستطيع ان يبقى في ماض تاريخي مفتشاً وباحثاً لنا عن قصة تروي ما قد حدث : انه يجد ان عليه ان يواجهنا بما يحدث في اللحظة التي كان (كوينتن) فيها يحطم عقربي ساعة والده ، او عندما تدق ساعة (بيج بن) الحـادية عشرة صباحاً عند (السيدة دالوي) ، او عندما تشير الساعات في شارع اكسفورد الى الحادية والنصف بعد الظهر عند (هيو وايتبرد) . وهـــذه الامثلة تشير الى الهدف الأول الذي يسعى وراءه كاتب القصة النفسية ، والذي يبدو بوضوح عنـد (بروست) في بحثه عن الزمن الماضي و « الزمن المطلق » — فالدقـات والتكتكات عنـده تذكر الوعي بسير الزمن ، وهو وعي يعيش في حاضر عابر وماض لا نهاية له . ان الهدف الأول لكاتب القصة

النفسية هو محاولة الاحتفاظ بمثل هـذه التجربة وبهذا يجعلها منيعة على الزمن .

ان تراكم الذكريات التاريخية والجغرافية التي ترمز اليهـا اكسفورد الامريكية واكسفورد الانجليزية في حيـاة (وليم فولكنر) ، تبدو واضحة كل الوضوح في اعادة كتابته لقصة المسيح كقصة مناسبة لزماننا . وهذا هو مـا فعله (جيمس جويس) في « عولس » و « يقظة فينيغان » . وقد توصل كل من الكاتب الايرلندي والكاتب الأمريكي الذي اقتفى خطواته الى رؤيا من التجربة الفكرية مثقلة بحشد من المعاني . ولكن كل واحد منهما قد عبر عن هذه التجربة بطريقته الخاصة ، كما ان كلا منهما قد ابرز في فنه غنى هذه التجربة .

لقد بين (جويس) ، في كتابه « عولس » كيف ان مادة الوعي « الهلامية » المظهر ، يمكن ان تستخدم في توسيع احد تجلياته ، بحيث يصبح صورة كبيرة ليوم كامل في مدينة مكتظة . وعندما قادنا (فولكنر) لنلتقي بثلاثة عقول في قصته « الصوت والغضب » ، فانه قـد جعلنا ندرك ادراكاً عميقاً مأساة الولايات الجنوبية . وفي كلا هذين الكتابين نجـد ان تيارات الوعي قد صبت في مجموعات من القوالب ، ورغم تعدد هذه القوالب فان على القارىء ان يستوعب افـكار وأحاسيس كل وعي يصفه الكاتب . وهنا تبرز مشكلة ممتعة في دنيا النقد يمكن ان نوجزها في العبارة التالية : مهما اختلفت صور تيارات الوعي الثلاثـة في « عولس » و « الصوت »

والغضب » ، فان كل واحد منها ينبع في الواقع من تيار وعي واحد ، ذلك هو عقل وشخصية (جيمس جويس) او (وليم فولكنر) . وبعبارة اخرى : هل خلق روافد عدة من وعي واحد – مهما كانت هذه الروافد غنية – هو في حقيقته نوع من انواع ترجمة الكاتب لحياته ، ووسيلة يفرغ بها الكاتب ما عنده من افكار في اهداف فنية ؟ هذه هي المشكلة التي سنعالجها في مناقشتنا ، وبعد الفراغ منها لا يبقى امامنا الا مشكلة واحدة واخيرة .

ملاحظات

١ — Luigi Galvani (١٧٣٧ — ١٧٩٨) :
ايطالي من علماء وظائف الاعضاء ، وفيلسوف

٢ — Paul Verlaine (١٨٤٤ — ١٨٩٦) :
شاعر فرنسي اشتهر بقصائده الغنائية : وهذه القصائد مزيج من الصوفية والشهوانية ، قوية الايحاء ، عذبة النغم ، شبيهة بانغام الموسيقار (ديبوسي) الذي وضع الحاناً لبعضها .

٣ — « To the Lighthouse » (١٩٢٧) :
ان قصة فرجينيا وولف (١٨٨٢ — ١٩٤١) هذه قد حيرت النقاد ، حتى انهم لم يتفقوا على معنى لها . انظر:
Arnold Kettle, An Introduction to the English Novel, Vol. II, P.P. 100 - 10.

٤ — Calvary :
الجبل الذي صلب عليه المسيح ؛ وأصبحت تعني كل تمثيل لصلب المسيح سواء في الهواء الطلق او الكنيسة .

٥ — انظر المناقشة الرائعة لهذا الموضوع في مقال :
Concepts of time in «The Sound and the Fury», by Perrin Lowrey, in «English Institute Essays», N. Y., 1954.

الفصل التاسع

القصة كترجمة ذاتيه (سيرة)

في « قرص الشهد Honeycomb » وهو الفصل الثالث من قصة (دوروثي ريتشاردسون) المسماة « الحج » ، نجد ان البطلة (مريام هندرسون) تكتشف امراً اثناء قراءتها لكتاب: وما اكتشفته هو «انا لا اقرأ كتباً من اجل القصة بل اطالعها كدراسة نفسية للمؤلف » . فالكتب عندها « لا تعني الناس الذين في الكتب ، بل المعرفة الدقيقة لكل شيء عن المؤلف.. والاشياء في حياتنا مختلطة لا ترابط بينها ، اما في الكتاب فالمؤلف وراء كل كلمة » .

وتزخرف الكلام السابق فتقول : « ليتها تستطيع ان تجعل (ايف) تدرك قيمة الكتاب ... انه رقصة يقوم بها المؤلف ، واغنية وصلاة ، وموعظة بليغة ، ورسالة . وليست الكتب قصصاً مطبوعة على ورق ، ولكنهـــا اشخاص من لحم ودم ... » (١)

وقصة « الرحيـــل The Voyage Out » (١٩١٥) من اوليات ما كتب (فرجينيا وولف) وفيها نجد احد اشخاص القصة يتحدث عن قصصه التي لم يكتبها فيقول : « ان كل همنا من قراءة القصة هو ان نرى اي نوع من الناس كاتبها ،

واذا كنا نعرفه شخصياً فأي اصدقائه صور فيها . اما القصة لذاتها ولفكرتها وللطريقة التي ترى بها الاشياء وتتحسسها بها وللموضع الذي تضعه فيها من الاشياء الاخرى ، فان واحداً في المليون او اقل يهتمون لها » .

ولكن النقد يهتم بهذه الامور . والمشكلة التي تجبهنا ، وبخاصة في القصة النفسية ، هي شكنا في اننا نجد الكاتب معكوساً في مثل هذه القصص اكثر مما هو في القصص التقليدية – ومرد هذا الى انه قد افرغ محتويات ذاته الباطنية من اجلنا . وكتبت (فرجينيا وولف) في يومياتها لعام ١٩٢٠ تقول : « ان الخطورة في مثل هذه القصص تكمن في حب التحدث عن الذات الانانية ، هذه الصفة اللعينة ، وهي التي قضت على (جويس) و (دوروثي ريتشاردسون) في رأيي . ولكن هل بالامكان ان يكون الكاتب لبقاً غنيـاً بمواهبه لدجة تمكنه من ان يقيم سوراً بين نفسه وكتابه دون ان يصبح هذا الكتاب ضيقاً محدوداً ، كما هو الحال عند (جويس) و (دوروثي ريتشاردسون) ؟ » ان هذا القول يجعلني اشك في ان (فرجينيا وولف) قد كتبته قبل ان تقرأ كل « عولس » . ومع هذا فالمشكلة التي ابرزتها كانت مركزة حقاً . ترى هل يكتب كاتب القصة النفسية قصة بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، ام تراه يكتب كتباً عن نفسه ، وهل بالامكان اقامة « سور يفصل بين الكاتب والكتاب » كما تريد (فرجينيا وولف) ؟

- ٢ -

سألت جريدة « الحوليات Les Annales » (مارسيل بروست) وهو في عامه الاخير ، ان يبين الفرق بين « القصة التحليلية Analytical novel » و « قصـــة المغامرات Adventure novel » فأجاب بانه لا يحب اصطلاح « القصة التحليلية » ، لأنها في رأيـه أصبحت تعني دراســـة لشيء موضوع تحت المجهر (ميكرسكوب) . واضاف « انني افضل استعمال المرصد (التلسكوب) كأداة لذلك » واستطرد قائلاً :

« ... كان من سوء حظي ان بدأت احد كتبي بكلمة «انا» ففهم من ذلك في الحال انني كنت احلل نفسي » بكل ما في هذا التعبير من ذاتية وتنفير ، بدلا من محاولة اكتشاف قوانين عامة . ولهذا أرجوكم ان تستبدلوا اصطلاح «القصة التحليلية» باصلاح آخر هو « القصة الاستبطانية Introspective novel » وبعد ان بحث في قصص المغامرات ، استطرد قائلا انـــه ليس من الضروري للقصة الاستبطانيــة ان تكون قصة الفكر المجرد :

« ان من شأنها ان ترسم واقعاً مستمداً من اللاوعي بطريقة

تدخله في عالم الفكر، مع محاولة الحفاظ على حياة هذا الواقع وعدم تشويهه واخضاعه لأقل درجة ممكنة من الانكماش والتقلص — واعني به ذلك الواقع الذي يبدو لنا ان ضوء الفكر وحده هو القادر على تحطيمه . وللنجاح في عملية الانقاذ هذه، فان من الضروري استخدام كل قوى الفكر والجسم ايضاً . وهذه العملية قريبة الشبه من تلك المحاولة الجريئة الحذرة اللبقة التي يحتاج اليها المرء عندما يحاول ان يكتشف، اثناء نومه، حقيقة نومه باستعمال فكره دون ان يؤدي ذلك الى استيقاظه . ولا بد في هذه الحالة من اتخاذ كل الاحتياطات . ورغم ان مثل هذا العمل ينطوي على التناقض، الا انه في الواقع ليس مستحيلا . »

وقد كان هذا ممكناً حقاً، وهذا واضح عند (بروست) في مجلداته الستة عشر التي نشرها (جاليمار) ؛ وما يقوله (بروست) عن محاولة اكتشاف طبيعة النوم دون الاستيقاظ شبيه بما قاله (وليم جيمس) عندما تحدث عن اطلاق الغاز لاكتشاف ماهية الظلام، ويعتقد (بروست) اننا نستطيع ان نمسك باللحظة الثمينة من الزمن المطلق وهي في حالة سكون، وذلك عندما يبدأ الغاز بالقاء ضوئه على الظلام في ذاك الجزء من الجزء من الثانية . ونستطيع ان ندرك مدى صعوبة مثل هذا العمل اذا عرفنا ان (بروست) قد استنفذ كل طاقاته وقضى كل حياته محاولا ذلك فلم يصل الا الى لحظات قليلة من هذه، وقد

وصل الى هذه اللحظات عن طريق البحث العميق البطيء في الذاكرة وجمع الصور المتداعية، ولم يصل اليها بطريق تسجيل لحظات الايحاء في حينها .

وقد يبدو استعمال (بروست) لتشبيه المرصد (التلسكوب) بدلا من المجهر (الميكروسكوب) امراً غريباً متناقضاً ، وهو القصصي المدمن على تحليل لحظة التجلي كما نحلل السنة . ومع هذا فان (بروست) كان صادقاً كل الصدق : فهدفه كما نعرف كان البحث عن قوانين عامة (للزمن) — ولكنه ليس الزمن الذي يسير سيراً آلياً ويعينه عقربا الساعة ، بل (الزمن) الذي يجعل خمس دقائق تبدو احياناً كيوم ، وتجعل يوماً يمر احياناً اخرى وكأنه خمس دقائق .

وعندما بدأ (هنري جيمس) بكتابة الجزء الأول من مذكراته «صبي صغير وآخرون» «A Small Boy and others»(٢) استعمل في الصفحة الاولى منه عبارة اوحت بأنه قد بدأ كتابه وغرضه منه هو غرض (بروست) نفسه من كتابه . كان (هنري جيمس) كما هو واضح يكتب قصة حياته ، ونشر الجزء الاول من مذكراته عام ١٩١٣ ، وهو نفس العام الذي نشر فيه بروست كتابه « Swann's Way » (٣) . والعبارة التي يستعملها (هنري جيمس) في الصفحة الاولى هي «استنطاق الماضي » ، وهذه يمكن اعتبارها ترجمة بتصرف للعبارة الفرنسية التي استعملها (بروست) وهي « البحث عن الزمن الضائع » . ويردف (جيمس) قائلا « وقد لجأت قبل كل شيء

الى الذاكرة باحثاً عن التفاصيل » .

لقد بينا هنا كيف ان الطريقة واحدة في كل من كاتب يروي سيرته وآخر يكتب قصة تبدو وكأنها ترجمة مقنعة لمؤلفها . وكلمة «التداعي» يكثر ورودها في مذكرات (هنري جيمس) . والذاكرة والتداعي هما المصدران الرئيسيان لرواية السيرة الذاتية كما هما لرواية القصة العادية . ولكن هذا القول فيه كثير من السذاجة لان المشكلة اعقد من ذلك بكثير .

ولكي نفهم العلاقة بين الترجمة الذاتية وكتابة القصة نورد قطعتين من الكاتبين تعمل فيهما الذاكرة عملها . والقطعة التالية من (بروست) وفيها يتذكر ولد صغير حبه للمسرح :

« وفي كل صباح كنت اسرع الى اعمدة الاعلانات لأرى عن اية مسرحيات جديدة تعلن . ولم يكن هناك من شيء يبعث في نفسي سعادة تفوق سعادة الاحلام التي كانت تبعثها هذه الاعلانات . انها احلام مبعثها ما في الكلمات التي يتألف منها عنوان المسرحية من معان متداعية ، ومصدرها ايضاً ما في الاعلانات من ألوان وقد بدت فيها الكلمات بارزة ، والورق ما زال رطباً قد جعده الصمغ . اجل ، لم يكن هناك ما يعدل هذه السعادة الا تلك العناوين الغريبة مثل « اوديب ملكا » او « وصية سيزار جيرودو Testament de César Girodot » وقد نقشت على

اعلانات (الكوميدي فرانسيز) الحمرية اللون لا على اعلانات (الاوبرا كوميك) الخضراء اللون . ولم يكن يبدو لي اي اختلاف بين شيئين بعمق اختلاف الريشة الكبيرة الناصعة البياض « في ماسات التـــاج Diamants de la couronne » عـــن الساتان العجيب للناعم الملمس في « الدومينـــو الاسود Domino Noir ... »

وهذه قطعة اخرى من (هنري جيمس) يتذكر فيها طفل صغير آخر حبه للمسرح ايضاً :

« ... وكان هناك متع اختـلاجية اخرى للصبي الكثير التجوال ، ولكن لعـــل اروعها واعنفها هي تلك المتعة التي كان يشعر بها عندما كان يقف ليعب من ينابيـع الخيـــال المتدفقة من الاعلانات الضخمة عن المسرح . وكانت هذه الاعلانات ضخمة جداً في زمن لم يكن الاعلان فيه يزيو عن مجرد اخبـار . وكانت هذه الاعلانات على اوراق ضخمة ، مستطيلة الشكل، صفراء او بيضاء ، وملصقة على الواح خشبية طويلة او في فتحات مجوفة . وفي هـــذه الاعلانات ما ينقع غلة كل من يفكر في ارتياد المسرح فتخبره بكل ما يهمه . وكانت هـــذه الالواح مرتكزة عادة الى اشجار او اعمـــدة المصابيح ، وكذلك الى الاسوار والجدران والاسيجة ، والى كل مكان ممكن . وكان

اجملها هو مـــا بدت فيه اسماء شخصيات المسرحية والممثلين في خطوط متوازية على الطريقة القديمة الحميدة، وفي مثل هذه الاعلانات كانوا يكتبون جميع الاسماء ، وهي اسماء كثيرة في تلك الفـــترة المزهرة من عمر الدراما . وكنت اجـد نفسي وسط مسارح لا حصر لها في الجادة الخامسة ولا بد انها كانت كما أظن قريبة من الزاوية الجنوبية الغربية للشارع التاسع ، وكان يدفعني الى هناك ان الادوار الطويلة المملة لم يكن لها وجود آنذاك ، كما ان الاعلانات كانت تغير دائماً . وكلما مررت بهذا المكان كانت هذه الاعلانات تسلب لبي كما تأخذ لوحة رسمها فنان عظيم ، معروضة في قاعة ضخمة ، بلب سائح بعشق الفن . ومع انني في يومي هذا لا اذكر تماماً ما كان فيها ، الا انني كنت احس بالراحة بين المسارح ... »

ان الرجل ذي السبعين عاماً في تذكره لعاطفة الصبي الصغير الناضجة قبـــل اوانها ، وحبه للمسرح في نيويورك ، ليبدو اقل عكوفاً على البحث عن تجربته العقلية من الرجـل النصف في الغرفة المبطنة بالفلين وقد استعاد ايام صباه ، وأخذ يتذكر كيف كان يقف امام الاعلانات . ولعل من الممتع ان نلاحظ انهما كانا يكتبان ترجمة لحياتهما يبدو بينهما شبه كبير ، مع ان غايتيهما مختلفتان : (فهنري جيمس) كتب ما كتب لمجرد رغبته في دراسة نمو المخيلة ، وهي هنـــا مخيلته . امه

(بروست) فكانت غايته ان يعمل على التذكر ليكتشف كنه الذاكرة : وهناك أمور كثيرة هامة متشابهة نستطيع ان ندركها في هذين الكتابين المختلفين ، ولعل القطعة التالية ترينا كيف يمكن ان تتشابه الأشياء الملذة للصبيين الصغيرين الحساسين رغم تباعدهما وتباينهما في الثقافة تباعداً وتبايناً يشبه ما بين نيويورك وباريس من تباعد . يقول بروست :

« ... والى أنواع الأكل الدائمة مثل البيض والكستليتا والبطاطا والمربى والبسكوت ، كانت (فرانسوا) تضيف ايضاً مآكل مما تنتجه الحقول والبيارات وتقلب الفصول ، ومـــا تجده صدفة في الاسواق من الأشياء النادرة ، وما يكرم به الجيران ، وما تتفتق عنـــه عبقريتها . فكانت مائدتنا بهذا تنعكس عليها فصول السنة ومـــا يطرأ على الحياة الانسانية من احداث ، فاشبهت بها الزهرة ذات الأربع ورقات التي كانت تحفر على أقواس الكاتدرائيات في القرن الثالث عشر . كنا نجد على المائدة سمكاً لأن بائعته ضمنت لهـا انه طازج ، وديكاً رومياً لانه اعجبها عندمـا رأته في السوق في (روزينفيل روبان) ، وخرشوفـاً بنخاع العظم لانها لم تطبخه لنا بهذه الطريقة من قبل ، ولحم ضأن مشوياً لان الهواء المنعش يجعلنـــا نحس بالجوع ونستطيع ان نهضمه في السبع ساعات السابقة للعشاء ، وسبانخ للتغيير ، ومشمشاً لأنه ما زال نادراً ، وكزبرة

افرنجية لانه لم يبق على انتهاء موسمها سوى اسبوعين ، وتوت شجرة العليق التي احضرها (مسيو سوان) خصيصاً لنا ، وكرزاً هو أول قطاف لشجرة الكرز التي لم تحمل في السنتين الماضيتين ، وكريما الجبن التي كنت مغرماً بها في تلك الايام ، وكعكة باللوز لانها كانت قد اوصت عليها مساء امس ، ورغيفاً شهياً لانه قد جاء دورنا « لنقدم » خبز القربان . وعندما ننتهي من أكل هذه الاصناف جميعها ، فهناك ما صنعته خصيصاً لنا ، وان قدمته باسم والدي الذي يهوى مثل هذه الاشياء – انه شيكولاته بالكريمة ابدعتها مخيلة (فرانسوا) وصنعتها يداها . وتضعها امامنا خفيفة سهلة البلع ، كأنها قطعة موسيقية وضعتها لهذه المناسبة وسكبت فيها كل مواهبها » .

واذا نظرنا الى الطفل في نيويورك فاننا لا نجد عنده هذا الذوق المترف في الاكل . فلا شيء عنده في لذة « العجة بالبندورة » ، ولا شراب كالذي تشربه (مدام دي فايونيت) و (لمبرت ستردر) في قصة « السفراء » – لا شيء من هذا في « صبي صغير وآخرون » . ان ذكريات الطعام عند هذا الصبي امريكية فهي : بوظة تؤكل في كل حين ، وكعك ساخن ونقانق مغمورة بالعسل الاسود في رواق جيران كرماء جاؤوا من الجنوب واستقروا في الشارع الرابع عشر ، وعجين محلى ومقلي بالدهن في (برودوي) ، وكعك بالزبدة يخبز بالمئات

« عجينته المستطيلة ذات لون بني فاتح شهي ، وهي مزخرفة مدخنة ، لا مقرقشة ولا هشة ، بل طرية مليئة بسائل حلو دهنت به » . وهناك ايضاً بعد هذا الدراق ! آه ! دراق السنة الماضية ! ويتذكر الصبي الصغير بعض اشجار الدراق الضخمة في حديقة البيت الخلفية ببيت جدته لامه في (آلباني) ، كما يذكر الدراق النامي بالقرب من الماء بنيويورك :

« ... اكيال من الدراق خاصة دراق كبير ودراق صغير ، دراق ابيض ودراق اصفر . هذا الدراق لعب دوراً في تلك الحياة التي انفصلوا عنها . ان كل حديقة ، بل كل شجيرة تقريباً ، بل وحتى جيوب الصبيان ، كانت تنبتها . وكان الدراق « يقطع قطعاً صغيرة » ويؤكل بالكريمة مع كل وجبة . ويمزج بالبراندي في البيت ما تبقى من السنة – واذا كان هذا الصنف « الطبق المفضل في الحفلات » فذلك لان مجرد ظهوره في الحفلة مضافة اليه البوظة او مضافاً الى البوظة ، كان يبعث في الحفلة مرحاً لا نظير له . وفوق هذا فهناك اكوام من الدراق في كل مكان ، اكوام عالية عند كل منعطف تصل الى الشارع وكأنها تتحدث عن غنى الجنوب . في تلك الايام كنا نأكل كل شيء بالكيل والبرميل وكأننا نأخذ من مخازن لا ينفد ما فيها ... »

ان هاتين القطعتين توضحان تمام التوضيح عمل الذاكرة

عند فنان يكتب سيرته ، وعند فنان آخر يقوم بعمل يتطلب براعة اكثر ، ذلك هو كتابة قصة . ويتفق الكاتبان في انهما يحاولان ان يعبرا تعبيراً صادقاً عن تجربتيهما . ولكننا نلاحظ ان الطعام عند (بروست) مجرد تعداد يختلط بتلك الثقفيته التي يتحسس به المرء في ذكريات (هنري جيمس) . بل ان كل نوع من الطعام عند (بروست) يتفق مع الفصل والغرض والمناسبة ، وكل فصل وفرصة ومناسبة من اختيار (فرانسوا) التي تملك لكل تعليلا . وكان من نتيجة هذا ان تميزت ترجمة (بروست) لنفسه ، التي هي قصة في حقيقتها ، عن ترجمة (هنري جيمس) لنفسه ، التي هي في حقيقتها تأريخ لحياته . ونجد عند (بروست) امراً آخر يتميز به كتابه : ذاك هو تصويره الذكي الرائع لشخصية (فرانسوا) — السمك ، « لأنه اعجبها عندما رأته في السوق » ، لحم الضأن المشوي ، « لأن الهواء المنعش يجعلنا نحس بالجوع ونستطيع ان نهضمه في السبع ساعات السابقة للعشاء » ... الخ .

مما سبق نرى ان القصة يمكن ان تكون فيها ترجمة لحياة كاتبها ، ولكن هذا لا يعني انها تأريخ لحياته . وقد يبدو هذا القول قضية مسلماً بها ، ولكن لا بد من تأكيدها لنستطيع الانتقال بعدها الى تحديد الدرجة التي يمكن بها للعمل الفني ان يكون منفصلا عن حياة صاحبه .

- ٣ -

وما دمنا قد سرنا في هذه الطريقة التجريبية ، فلننظر نظرة عابرة في كتابين حفظا لنا صدفة واتفاقا . وهما اثران قد اهملها كاتباهما والذي حفزهما الى ذلك اكتشافهما ، اثناء كتابتها ، حقائق جديدة هامة عن نفسيهما وفنيهما . وقد عاش هذان الكتابان رغم انهما ناقصان . والكتاب الأول ليس الا قطعة مبتورة ، وهو « ستيفن بطلا » (لجيمس جويس) وقد استخدم الكاتب مادة هذه القطعة في الفصل الاخير من كتابه « صورة الفنان » ، وان كانت القطعة في حجم الشكل النهائي للكتاب تقريباً . والكتاب الثاني قصة ناقصة في ثلاثمائة الف كلمة (لبروست) ، وهي قصة «جان سانتوي Jean Santeuil » (وهي قصة ناقصة رغم انهـــا في حجم ثلاث قصص من القصص الحديثة على الأقل) . وقد عثر على هذه القصة بين أوزاق (بروست) وطبعت في ثلاثة أجزاء (١٩٥٢) مـع مقدمة للكاتب الفرنسي (اندريه موروا) . (لم تترجم هذه القصة الى اللغة الانجليزية بعد) (٤) . وهكذا شاءت الصدفة وحسن الحظ ان نطلع على قصتين تترجمـــان لكاتبيهما ، في

شكلها الأولي البدائي . وما اسعد النقد الأدبي بهذه الصدفة !
ان امامنا فرصة ذهبية لنرى كيف يبدأ الفنانون بداية خاطئة
ثم يدركون خطأهم فيعودون الى تنقيح ما كتبوا .

وفي كلتا الحالتين فان هذين الكتابين — ام ترى ان من
الاصواب ان نسميها المسودتين ؟ — هامان جداً وجديران
باهتمامنا بسبب شهرة مؤلفيهما . وكتاب (بروست) ، الذي
يصعب تسميته قطعة رغم انه غير كامل ، كتاب ممتاز يمكن
ان يضع مؤلفه في الذروة من كتاب القرن العشرين الفرنسيين،
حتى لو لم يكتب بروست شيئاً غيره . اما كتاب (جويس)،
الذي هو في الواقع قطعة (كسرة) ، ففيه كثير من الألفاظ
الجميلة الساحرة التي عرف بها (جويس) وان خلا من اللمسات
الفنية البليغة التي اخذت تبدو في الكتابات التالية لهذا
الكاتب القصصي . وقد قال (جويس) عن « صورة الفنان»
او « ستيفن بطلا » انه « ترجمة لنفسه » في قالب قصة، وذلك
في رسالة له أرسلها الى الناشر . اما بروست فقد سعى الى ان
يخفي ان كتابه ترجمة لنفسه وذلك باستتاره خلف مقدمة طويلة
على الطريقة المألوفة عند (هنري جويس) : فقد جعل نفسه
راوية يتحدث بصيغة المتكلم ، ويصغي الى كاتب قصصي
شهير يقرأ القصة بصوت مرتفع ، وذلك اثناء وجودهما في
مزرعة بمقاطعة (بريتاني) . وهناك مقدمة قصيرة من ثلاث
جمل فيها اعتراف ان هذا الكتاب ترجمة لمؤلفه ، ولكن
المفروض فينا ان نعتبرها مقدمة الكاتب القصصي في القصة ،

لا مقدمة (بروست) الشاب المصغي لهذه القصة والمعجب بها :

« أأسمي هذا الكتاب قصة ؟ انه اقل من قصة ولكن لعله اكثر بكثير من قصة ، فهو خلاصة حياتي ذاتها ، وقد جمعتها في ساعات التجلي الماضية ، دون ان اضيف شيئاً . انني لم اخلق هذا الكتاب ابداً ، انما حصدته »

ويؤكد (اندريه موروا) ، احد مؤرخي بروست ونقاده، بان هناك تقارباً وثيقاً بين حياة جان سانتوي بطل قصة (بروست) وبين حياة (بروست) بالذات . ففي الصفحات الاولى من القصة نكتشف واقعة قبلة ما قبل النوم الوداعية التي ستلون بداية المأساة العقلية في بطل (سبيل سوان) ، وهي واقعة صبيانية مع فتاة تدعي (ماري) تمهد لقصة (جلبرت) وتومىء اليها .

ووالدا (بروست) اللذان كانا ما زالا على قيد الحياة عندما كتب كتابه هذا في اواخر عام ١٨٩٠ ، مرسومان بخطوط واضحة مفصلة مستمدة من الحياة الواقعية كما يبدو ، (وبرجوت) موجود في هذه القصة ايضاً ، ولكن كرسام لا ككاتب ، وهناك غرض مباشر للهيجانات العاطفية التي اثارتها قضية (دريفوس) (٥) وهي قضية يعالجها (بروست) فيما بعد بطريقة غير مباشرة ، وواضح ان عبارة الجملة الصغيرة « petite phrase » مأخوذة من الموسيقار الفرنسي (سان سين) Saint-Saëns (١٨٣٥ — ١٩٢١) ، وفي القصة ايضاً

موضوع الشذوذ الجنسي ولكن الكاتب يمر به مروراً عابراً(٦)
ويصور منتصف الكتاب (جين) في المجتمع ، وما جاء فيه
شبيه بما جاء في قصة (سبيل سوان) ، وتتفتح ازهار الليلك
ولكن باريج دون ما في القصة الثانية . ان هذا الكتاب من
عمل (بروست) الذي لم يكن قد اكتشف بعد الكاتب
والناقد الانجليزي (راسكن Ruskin) (١٨١٩ – ١٩٠٠)

والكتاب ليس فيه (سوان) ولا (تشارلوس)، ولكن
فيه ما هو هام جداً : فيه أحداث تقع في حياة (جين) نجد
فيما بعد انهـا قد اصبحت جزءاً من حياة (سوان) . ويبدو
(بروست) في بعض اللحظات وكأنه قد اقترب من هدفـه
الذي وضعه لنفسه فيما بعد وهو البحث عن الذاكرة اللاارادية؛
ولكننا نجد بدلا من هذا ذاكرة تنقل واقعاً مباشراً ملموساً .
والوحدة الشعرية المسيطرة على الكاتب التي نجدها في كتابـه
التالي ، موجودة هنـــا ايضاً بصورة مخففة . ويبدو في هذا
الكتاب امران هامـان هما : التعبير المستقيم المنطلق دون
التواء ، والنضارة في التعبير : فنحن فيـه نري (بروست)
يسير في طريق التكامل والتطور وهو يترجم لنفسه – انـه
يكتب ذكرياته على شكل قصة .

ونجـــد الامر نفسه في « ستيفن بطلا » : فبعض الوقائع
المكتملة قد عرض لها المؤلف فيما بعد بطريق غير مباشر ، او
اسقطها بكاملها . واسلوب (جويس) الاول سهل ، واقعي ،
مقتصد في التعبير ، وهناك تعرية صريحة لاحاسيس (ستيفن)

والجمال في الجامعة ، وهي تعريفة تتناقض تناقضاً فاضحاً مع الاثر الادبي الذي انبثق منها فيما بعد . وقد اسقط (جويس) من هذا الكتاب فيما بعد بحثه في « الدراما والحياة » وعرضه على (ايما) ان تصبح خليلته ، وهو عرض يبرز في هذا المقام دليلا على تهتك (ستيفن) . وهكذا فان ما يقدمه لنا هذا الكتاب بصورة رئيسية هو رسمه صورة الفنان شاب ذي عنفوان يقاسي من حاجة دائمة الى ان يوطد ذاته ويؤكدها في بيئته العاهرة وفي الحياة التي يجدها خانقة . فهو يحمي نفسه من العـــالم في كل خطوة . وهو يفعل ذلك بمناقشات عقلية رصينة ، وبلاغـــة تكاد تصل الى ان تكون خطابة دائمة ، ويسعى وراء الخفي من المعرفة ، واتخـــاذ موقف المتحدي المتعجرف .

وفي هذه القطعة يعرض لنـــا (جويس) نظريته في الفن ، وهي النظرية نفسها التي صرح بها في « الفنان » ، ولكنهـــا هنا موزعة في مواقع متعددة كما انها تفتقر الى الوضوح والوحدة والالتئام ، وهي امور اكتملت لهـــا فيما بعد . والحديث عن الفن في الكتاب التالي يومىء الى ان (ستيفن) قد وصل الى درجة النضج العقلي ، فاكتمال النظرية الفنية عنده انما يعني ان عهد الشباب قد انقضى ، وان الفنان الشاب قد اصبح قادراً على ان يواجه العالم ، ويصوغ فنه على هواه .

وفي « ستيفن بطلا » عنصر من فلسفة (جويس) الجمالية محذوف من « صورة الفنان » : ذلك هو نظريـــة التجلي .

ويبدو ان (جويس) قداسقطها حتى من المسودة الاولى للكتاب الثاني ، وكأنها امر شخصي ، واستنباط لا يريد ان يبوح به . ولا يشير الى هذه النظرية الا اشارة عابرة فيما بعد في «عولس»، وبطريقة تدل على انه يعتبرها امراً من الامور التي عبرت به في حداثته . يقول في « عولس » :

« أتذكر تجلياتك وتأملك للاوراق الخضراء البيضوية الشكل ، وما فيها من اعماق واغوار ؟ والنسخ التي سترسل منها عند موتك الى كل المكتبات العظمى في العالم بما في ذلك مكتبة الاسكندرية ؟ »

وفي « ستيفن بطلا » ما في « جان سانتاي » من تعبير مستقيم منطلق دون التواء مع نضارة وعذوبة ، ودقة في الملاحظة وعنف وجدة في الاسلوب . وهذه الميزات تجعلنا نشعر بالأسى لان (نورا جويس) لم تستطيع ان تنقذ منه أجزاء أخرى من النار التي كان قد القاه فيها زوجها . ان هناك تشابهاً غريباً بين ما فعله الفنانان عندما طرحا اثريهما الاولين جانباً ليباشرا في صياغتهما من جديد . فقد اعاد (بروست) كتابة (جان‌سانتوي) قصة بصيغة المفرد المتكلم نجد فيها انفسنا كلياً في عقل الراوي . وبعدما كان قد حاول ان يكون موضوعياً على استحياء (مستخدما طريقة كتابة قصة ضمن قصة وطريقة الراوي) فانه اعطى الآن قصته، الجديدة الصياغة، شكل ترجمة ذاتية. ولعل لنا ان نخمن بان موت والديه جعل تحفظاته السابقة غير ضرورية ، كما ان نمو

النهج الذي اتبعه في استنطاق ذاته بواسطة التوسع في تجميع الذكريات والاحلام قد جعل انتهاج صيغة المفرد المتكلم السبيل الصحيح الوحيد الذي تمكن بواسطته من نقل الاستنطاق الذاتي ومحاسبة النفس دون الاضطرار الى تكبد المشقات التقنية (التكنيكية) التي تكتنف محاولة جعل القصة تدور في وعي شخص آخر . اما (جويس) فقد حافظ على صيغة الغائب في كل من النسخة الأولى والشكل النهائي لقصة « صورة الفنان » ولكنه أحال السرد القصصي الموضوعي ، كل الموضوعية ، في النسخة الاولى ، الى سرد ذاتي ، كل الذاتية ، في الشكل النهائي للقصة . وفي الحالتين كانت اعادة الكتابة تتبعا لتجربة باطنية : استجابة لحاجة لاستجلاء العقل من الباطن مثلما هي استجابة للحاجة الى اطلالة خارجية من العقل على العالم .

وهكذا فان هاتين القصتين تصبحان ، من جهة اكثر تلونا بصبغة الترجمة الذاتية (السيرة) ، ومع ذلك فانهما من جهة اخرى تشتدان تنائياً عن ان تكونا من قصص السيرة الذاتية ، ذلك ان سيرة حياة (بروست) اصبحت كما رأينـا جزءاً من سيرة حياة (سوان) ، مثلما اكتسب في الوقت الملائم كل من الاب (ليوبولد) و (مولي بلوم) عقل (جويس) الذي خلق لنا عقل ستيفن . وهكذا فعند هذه النقطة يمكننا ان نحاول محاولة مجدية تدقيق وتصفية العلاقة بين السيرة الذاتية والقصة النفسية .

- ٤ -

حسب النظريات النفسية العامة فان كل عمل نعمله لا يعدو ان يكون تعبيراً عن انفسنا ، وكل عمل يصدر عنا انما يرسم تاريخ حياتنا ، حتى ان الكتاب الذي نكتبه انما هو كتاب انفسنا : فالطريقة التي نمشي بها والاسلوب الذي نتحدث به ، والدوافع العصبية التي تجعل قلمنا يجري على القرطاس وتعطي خط يدنا شكلاً خاصاً ، والكلمات التي نتلفظ بها والجمل التي نكونها منها ، والصور التي نستحضرها ، والأشياء التي تختارها اعيننا — كل هذه اعمال تدل علينا وتؤرخ لحياتنا . وعلى هذا فان الشاعر عندما ينظم ابسط قصيدة غنائية فان اختياره للكلمات والصور والرموز ، انما يدل عليه لا على اي انسان آخر ، وحتى لو ذهب الى حد ان انتحل لنفسه مؤلفاً فان اختياره للسرقة من مؤلف دون آخر ليدل عليه وعلى شخصيته .

ففي عالم تكثر فيه مناحي الاختيار يكمن ، دوماً ، سبب ما وراء اختيار الانسان هذا الشيء دون ذلك الشيء ، رغم ان السبب قد يكون غامضاً . وعلى هذا الاساس بالذات فان

النقد الادبي ، الذي يسعى الى اكتشاف خصائص العقل الذي انتج ادباً معيناً ، كل ما يدعوه الى التوسل بمؤرخ حياة ذلك العقل ليساعده على اكتشاف تلك الخصائص . والواقع ان هذا السعي الحثيث وراء اكتشاف العقل المبدع للعمل الفني ، والعقل المبرز في العمل الفني ، يفسر لنا لماذا قامت هناك مدرسة كاملة تشعر بالحاجة الملحة الى خلق انسان اسمه شكسبير ، بعد ان فشلنا في ان نجد الانسان الحقيقي المسمى شكسبير . ولعل هذا كله ليس الا طريقة اخرى نعبر بها عن رأينا في ان الاسلوب هو الانسان ولكن هذا يعني ايضاً ان الانسان هو الاسلوب ، فاجزاء متناثرة من تجربة الانسان الكاتب قد ابدعت عمله الفني . ومن هنا يحق لنا ان نقول اننا اذا عرفنا عن الفنان مايكفي ، فاننا نستطيع عندها ان نحلل فنه ، ونضع اصبعنا على ما فيه من عناصر من حياتـه جعلت للعمل الفني هذا الشكل الذي هو عليه . ومما لا شك فيه ان هذا القول يصدق على كاتب القصة التقليدية ، ذلك لان الاول يفتح لنا الطريق الى دماغه .

وتيارات الوعي الثلاثـة في « عوليس » تصدر عن اصل واحد ، ومهما اختلف كل واحد منها عن الآخر فانها لا تعدو ان تكون جداول متفرعة عن تيار الوعي الاصلي الذي يغذيها وهـذا التيار الاصلي هو دماغ (جيمس جويس) . والسؤال الذي يجبهنا الآن هو : اليست القصة التي تستعمل تيار الوعي قصة تؤرخ حتما حياة كاتبها ؟ أليس ما نجده فيهـا هو تجربة الكاتب وجو دماغه ؟ وبعبارة اخرى : أليست الكتابـة

بطريقة تيار الوعي هي صورة اخرى لكتابـــة الشيء نفسه بطريقة المذكرات ، حيث نجـد ان الكاتب في كلتا الحالتين يعود الى ماضيه ليمسك به ؟ اليس الكاتب في مثل هذه الحالة انما يخلط الذكريات وتداعي الخواطر مدعياً بانها امور متخيلة، او يلبس هذد الذكريات والخواطر شخصيات فيستر بهـــذا حقيقة انهـا تصوره هو ، ليوحي للقارىء بأنها امور تتعلق باشخاص آخرين ؟ واذا كان هذا هو الواقع ، فما الفرق اذن بين مذكرات (سانت سيمون)(٧) وقصة لـ(بروست)؟ ألم يكن (كازانوفا) (٨) ، عندما سجل مغامراته ، يكتب مذكرات عن حياته النشطة باحداثها الواقعية، وبهذا كان شبيهاً (ببروست) الذي كتب مذكرات عقله الخالق على انها قصة متخيلة ؟

واذا اتفقنا على وجهة النظر هذه ، فلا بد لنا من ان نوافق ايضاً على ان (مارسيل بروست) انمـــا كتب تأريخاً لحياته لا قصة ، ذلك لانه كان دوماً يستمد من عقله هو ويعيد خلق ماضيه، في سعيه الى حقائق التجربة. ومع ان (بروست) قد ذهب الى حد ان سمى بطله (مارسيل) باسمه ، فانه كان اول من انكر مراراً وتكراراً انه كتب قصة تسجل حياته . وقد سئل مراراً عن الشخصيات التي صورها في قصته، فكان جوابه دوماً انه قد خلقها .

وفي الخلاصة الرائعة التي كتبها في آخر جزء من ذلـــك الكتاب ، والتي يدرس فيها نفسه كفنان يبدع التجربة ويحافظ عليها ، يقول :

ليس في هذا الكتاب ايـة شخصية هي مفتاح لشخصية
واقعية . ان كل ما فيه قد خلقته ليلائم الهدف الذي
اريده من ورائه .. »

وللنظرة الاولى يبدو لنـا بمثل هذا الكلام مغرياً على ان نعلنـه زيفاً جريئاً : فهو يكتب قصة لا يمكن ان تصدر الا عن تجربته الخاصة ، ويسمى بطلهـا باسم هو ، ويقص قصته بصيغة المفرد المتكلم ، ثم يأتي بعد هذا كله ليدعي بجرأة انه قد كتب قصة متخيلة ومع هذا فاننا اذا دققنا النظر فيما يعنيه (بروست) فاننا نكتشف انه انما كان يقرر حقيقة جوهرة أساسية . انه يقول :

« ... ان الكاتب ليستطيع ان يعطي اية شخصية يبدعها
ستين اسماً من اسمـاء الاشخاص الذين درسهم ، فمن
واحد يأخذ جهـامته ومن آخر نظارته ومن غيره
مزاجه ، وحركة معينة لليدين من غـير هؤلاء ..
والكاتب المبدع انمـا يبحث عن العموميات ويختار
منها المادة المناسبة لعمله الفني المتسم بصفة العمومية . »

وقد استعمل (هنري جيمس) الفكرة نفسها في رده على أخيه وعمته واصدقائه المقربين الذين قالوا له انه قـد رسم صورة مضحكة للآنسة (بيبدي Peabody) من (بوسطن) شقيقة زوجة الكاتب القصصي الامريكي (هاوزرن) (١٨٠٤ — ١٨٦٤) ، وذلـك في تصويره للمصلح الاجتماعي في قصته (إهل بوسطن) (١٨٨٦) « The Bostonians » . وقـد

أجاب (هنري جيمس) بان هذه الشخصية قد خرجت « بكاملها من وعي كاخرجت منه كل شخصية اخرى رسمتها » .
ولعل هذه الآنسة كانت خليطاً من عدة نساء من (بوسطن) ، ولهذا فليس هناك اي سبب يجعلنا نشك في صدق ما اكده (هنري جيمس) . ولكن من الممتع ان نذكر ان هناك كل الشبه في المعنى بين اسم الآنسة في الواقع واسمها في القصة .
ولعل (هنري جيمس) قد رسم عن غير وعي منه شخصية يعرفها ، رأى فيها النموذج الذي يبحث عنه . ومن شأن الكاتبين (بروست وجويس) ان يوافقا على ان بطل القصة قد اعيد خلقه في العملية التي تجرى ضمن « الوعي الاخلاقي » .

يقول لنا معظم كتاب القصة ان شخصياتهم الروائية هي شخصيات مركبة . وهكذا فان الشخصيات الروائيـــة في انتاج (بروست) تكتسب بعضاً من سيرة حياتها من (بروست) بالذات ومن التفاصيل المدروسة التي اختزنها ذهنه الساعي الى التفاصيل . على انه من الممتع ان نكتشف ان العبارة الصغيرة التي اشتهرت عن (بروست) ، عبارة « تلك اللحظة الموسيقية الملحاحة التي تشق طريقها عبر الزمن الضائع » ، انما هي عبارة خليطة مركبة . ذلك ان بروست يصفها في رسالة له الى (جاك دولا كرتيل) (٩) بأنها « عبارة موسيقية عارية اطلاقاً من سوناتا الكمان للموسيقار (سان سين) وهو موسيقار لا احبه » (ولهذا وردت هذه الملاحظة كذلك في جان سانتوي) ، ثم لا يلبث ان يدعوها باسم « رقية الجمعة الحزينة » ، ولكنه

عندما يصف الكمان والبيانو بانهما يتناغيان كطيرين فانه يقصد الى ان يصف سوناتا (سيزار فرانك) كما يعرفها (جورج اينسكو)، فرعودتها تذكره بمقدمة (الوهنغرين) (١٠)، كما انها تبدو في نظره كمقدمة وضعها (شوبرت) الموسيقار النمسوي او معزوفة للموسيقار الفرنسي (فوريه). ان استعمال هذا الخليط المركب في اعمال بروست يظهر على شكل آخر في كتابات (جيمس جويس): فعنده نجد خليطاً لغوياً يثير تداعي خواطر مركباً.

هذه الحقائق قد تحملنا على ان نصف عمل (بروست) بانه تسجيل الحياته في الظاهر، بينما هو في واقعه يكشف لنا عن موضوع معقد تعقيده هو كانسان، وتعقيد الناس الذين عرفهم: فنحن جميعاً الى حد ما خليط من آبائنا وأقاربنا وذكرياتنا والقطع المتفرقة التي يتكون منها جسدنا، فنشبه هذا الانسان طوراً وذاك طورا آخر، فالانسان على هذا ليس واحداً بل اشخاصاً عدة. اننا هنا نجد عند (بروست) احساساً بعمق التجربة وتنوعها. ومن الناحية التقنية فان (بروست) انما يكتب قصة من قصص التراجم الذاتية، وبمعنى عام اوسع فانه قد خلق عملاً ادبياً مركباً اصبح فناً مستقلاً عن خالقه. وتمشياً مع ذلك لي ان اقول بصدد «عولس» ان تيارات الوعي الثلاثة ذات الملامح الفارقة، رغم انها جداول متفرعة عن تيار (جويس) بالذات، تقوم بمثابة شخصيات مستقلة ولا تقوم بمثابة اوجه مختلفة من اوجه

شخصية (جويس) حتى لو كان لنـــا ان نقول ، بعد بحث دقيق ، ان (مولي بروم) تعبر عن جـانب معين انثوى من طبيعته وكذلك من خبرته بالنساء ، ولربما كانت (موليبروم) نسيجاً مركباً استمده من كل النساء اللواتي عرفهن ، هذا بينما ينطوي (بلوم) الزوج على كل تلـــك الصفات المقلقة القلقة المزعجة التي ينطوي عليهـا (جويس) بالذات والتي تكشف عنها في انتاجه اثراً أدبياً كقصة « يقظة فينيغان » . ولهـذا كله نجـد من (بروست) في بعض الاحيان تغشية متعمدة وغريبة للخط الفاصل بين الترجمة الذاتية (السيرة) والقصة المتخيلة . ففي (سوان) يخلق بطلا متمايزاً عن الراوية (مارسيل) وذلك بنفس تمايز (بلوم) عن (جويس) رغم ان (بلوم) في ماهيته هو انعكاس بارز لشخصية (جويس) ؛ وفي القسم الاول من « الزمن الضائع » يقدم لنا (بروست) مـا يرقى الى ان يكون اقصوصة مستقلة الا وهي قصة « سوان عاشقاً » التي تقوم كقصة تقليدية تقريباً ، مرتبطة بخيوط مرئية وخفية مع بقية القصة . واذ يتأهب (بروست) لرواية القصة فانـه يبدو ميالا الى فصم الراوية عن ذهن الراوية والتفريق بينها ، على ان نزاهته الفكرية تنبئه بانـــه لا تزال هناك صلة وصل تصل بين الراوية وعقل الراوية . وهكذا يعمد الى تحليـــل مضامين هذه العملية .

يحدثنا بروست ان علاقة (سوان) (بأوديت) قد بدأت قبل مولد (مارسيل) . ومعنى هذا ان (بروست) لا يمكن

ان يكون الا مؤرخاً لحياة (سوان) . وهو يقول لنا ان القصة قد قيلت له « بتفاصيل دقيقة كثيراً ما يكون الحصول عليها سهلا عندما ندرس حيوات اناس ماتوا من قرون . بينما يصبح جمع هذه التفصيلات اصعب علينا عندما نحاول تسجيل الاحداث في حيوات اصدقائنا المقربين جداً . » ومعنى هذا انه لا يكتب تاريخ حياة . انه يمزج القصة بنفسه ثم يجعلها جزءاً من قصة (مارسيل) . ذلك لأن القصص التي سمعها عن (سوان) كانت – كما يقول – قد تركزت في ذهنه «عنصراً واحداً مستقلاً » ولكنها لم تكن من الالتحام بحيث لا استطيع معها التمييز بين الطبقات الثلاث ، ذكرياتي القديمة ، وذكرياتي الفطرية : وتلك الذكريات التي اوحت بها منذ عهد قريب رائحة او طعم ، والذكريات التي هي في حقيقتها ذكريات انسان آخر وصلت إلي عن طريق شخص آخر – وهذا لا يعني ان هناك انقساماً ذاتياً او خطأ في تركيب الطبقات الجيولوجية للذاكرة ، انما هي اشبه بتلك العروق ذات الالوان المتعددة التي نجدها في بعض الصخور وبعض انواع الرخام، والتي تشير الى اختلافات في الاصل والعمر والتركيب.»

ان هذا التشبيه الجيولوجي الذي يضربه (بروست) لتفسير تعدد انواع الذكريات يشبه شبهاً عجيباً تصوير (وليم جيمس) للذاكرة حيث يقول « ان الانتقال من فكرة الى اخرى لا يعتبر انقطاعاً في التفكير مثلما لا تعتبر العقدة في عود الخيزران انكساراً في خشبه : فالانتقال من فكرة

الى اخرى جزء من الوعي مثلمـــا العقدة جزء من قضيب الخيزران » . وقياساً على هذا فان (سوان) وقصة فشله في حبه قد أصبحت جزءاً من وعي (مارسيل) وهو بهذا يختلف عن (بلوم) في انه لا يبدو لنا منفصلا عن عقل (مارسيل) ، بل يبقى طبقة من طبقات الذاكرة في عقــل (مارسيل) ، ولكنه مع هذا له هوية (ماهية) مستقلة ضمن تلك الذاكرة.

وعلى هذا فالذاكرة عند (بروست) ليست مجرد استعادة احداث مضت في مكانها وزمانهـا ، وهو ما نظن عادة انه ترجمة الكاتب لنفسه . ان (بروست) يحاول ان يبين لنا ان الذاكرة خليط مركب، وهي عملية تتداعى فيها المعاني بحرية فتنتقل الاحداث من ترتيبهـا الزمني وتخلطها كما تخلط اوراق اللعب . وبهذا فاننا نبقى على حالنـا فنرى بعض الاشخاص شباباً مع انهم قد اصبحوا كهولا ، ونظن ان بعض الناس احياء بينما هم اموات ، ونتذكر اماكن ومناظر كما عهدناها بينما هي قد تغيرت او اختفت تماماً . ويقول (جويس) « ان الذاكرة بنقلها الماضي الى الحاضر دون تعديل حـــتى لكأنه الحاضر ، تمحو تماماً ذاك التحديد الزمني الذي به يعرف واقع الحياة » . وهذه العملية من طبيعتها انها مركبة .

ونستطيع ان نقول ان العمل الفني ليس هو مجموع ما فيه من اجزاء فقط، اعني ليس مجموع الاشياء التي يتذكرها الفنان: فالجندي الباسل قد يكتب مذكراته متدرجة من معارك حارب فيها ومغامرات قام بها واوسمة نالها وشخصيات قابلها ، ثم فترة

هذه المذكرات فنجد في قراءتها متعة ، مع انها سلسلة احداث متدرجة زمنياً كالاحداث التي نقرأهـا في الجرائد اليومية . ولكننا لا نعتبر مثل هذا العمل فناً ، وان اعتبرناه ترجمـة لكاتبه . ولكن هذه الاحداث نفسها تستحيل عملا فنياً عندما تصبح جزءاً من تجربة وتمتزج بالحياة نفسها ، كما هو الحال في المعارك الموصوفـة في « الحرب والسلم » لتولستوي او في البانوراما التاريخية « La Chartreuse de Parme » (١١) : فهنا تندمج العناصر المتفاوتة وتتلاءم ويعمل العقـل المبدع عمله في تغيير المادة الخام ، فتصبح ذات قيمة تتجاوز قيمتهـا الآنية ، وتصبح جزءاً من تجربة اجيال متتالية من القراء .

- ٥ -

ترى ما رأى (جيمس جويس) في قضية علاقة الفنان بعمله ، وهو الواضح الفصيح المنطقي في نظرته الجمالية الى ما يبدع ؟ لقد ترك لنا رأياً مقنعاً نجده في ختام كتابه « صورة الفنان كشاب » . وقد سبق ان اقتبست جزءاً من هـذه القطعة لاوضح بها اشياء معينة ، ولكني ارى نفسي الآن ميالا الى ايراد القطعة بكاملها . يقول (جويس) :

« ... الشكل الغنائي في الواقع هو ابسط حلة لفظية تعبر عن لحظة عاطفية ، وهو صرخة موقعة موزونة كتلك التي كانت في الزمن القديم تبهج الرجل الجالس على المجذاف او الدافع للحجارة مرتقياً مرتفعاً . وان من يتلفظ بهذا الغناء ليكون اكثر وعياً واحساساً باللحظة العاطفية منه هو نفسه عندما يحس بالإنفعال دون ان يعبر عنه . وقد نجم عن هـذا الادب الغنائي ابسط اشكال الملاحم وذلك عندما اطال الفنان في عمله الفني وتأمل في نفسه فرأى انه المحور الذي تدور حوله الحادثة الملحمية . ويتطور هذا الشكل الملحمي

حتى يصبح المحور الذي قدور عليه قوة جذب العاطفة متساوي الابعاد عن الفنــان نفسه وعن الآخرين . وعندها لا يعود السرد في الملحمة ذاتياً تماماً، فشخصية الفنــان تضيــع في السرد نفسه ، وتحيط بالشخصيات غامرة اياها وكأنها الخضم الزاخر . ومن السهل ان نجد مثالا واضحاً على هذا في القصة الشعرية الانجليزية القديمة المسماة « تيربن بطلا Turpin Hero » ، التي تبدأ بصيغة المتكلم وتنتهي بصيغة الغائب. اما الشكل الدرامي فيصل اليه الفنان عندما تفيض هذه الحيوية الدائرة حول كل شخصيته فتملأ كل شخصيته بمثــــل قوتها حتى ليتخذ كل من البطل او البطلة لنفسه حياة جمالية تفوق ما نراه في الحياة المادية . وعلى هــــذا فشخصية الفنان بدأت اولا صرخة او نغماً موقعاً او حالة نفسية ، ثم سرداً منساباً انسياباً رقيقاً ، واخيراً نجد شخصية الفنان وقــد حررت نفسها من وجودها فأصبحت تتحدث بصيغة الغائب . ان الصورة الجمالية في الشكل الدرامي هي الحياة مصفاة منقحة في مخيلة الانسان ثم منعكسة منها ، وهكذا يتم الخلق الفني . والفنان شبيه بالله ، فهو يخلق ولكنه يبقى بالنسبة لما صنع داخل هذا الذي صنع او خلق او امامــه او فوقه ، غير مرئي متحرساً من وجوده غير مبال بمــا حوله، قاضماً اظافره في انفعال القلق على ما صنع » .

ان (جويس) هنا يصل الى النتيجة نفسها التي وصل اليها (بروست)، وهي ان الشخصيات القصصيةقد تبدأ بصيغة المتكلم وتنتهي بصيغة الغائب ، بعد ان تكون قد استمدت حيويتها من خالقها . والفنان الخالق يستطيع ، نظرياً على الاقل ، ان يبعد نفسه عما خلق فيكون شبيهاً بالناظر الذي لا يعنيه ما يرى . والصورة التي وصف بها (جويس) الاشكال الغنائية – الملحمية – الدرامية ليست مغايرة للصورة التي استحضرها في مستشفى التوليد بشارع (هولز) حيث كان (ستيفن) ينتظر ميلاد الطفل مع طلاب الطب، وهذه الحادثة يقصها علينا بمحاكاة هزلية للاسلوب الغنائي في الادب الانكليزي ، مبتدئاً بهذا الاسلوب لوصف خرير المولود الجديد، منتهياً الى استخدام الاسلوب النثري المتحذلق الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر . والواقع ان ما يصفه (جويس) بتعريفه ان الدراما هي تطور للصوت الغنائي مروراً بالملحمة، ليس ، في الجوهر ، مغايراً للصورة التي رسمها فرويد عن مراحل تطور الانسان ، فعند فرويد كذلك يبكي الطفل غنائياً (ينـاغي) بطلب اللبن ثم يتبع ذلك حلول ادراك متزايد في نفسه بأن اللبن يسكن الجوع ويتبع ذلك ادراكه بأن الثدي او الزجاجة التي تمده باللبن ذات صلة بأشخاص آخرين وهذا يؤدي الى شعوره بنفسه وتحسسه بها بالنسبة لشيء او شخص ، وهذا يؤلف المرحلة العامة التي يتبع فيها الوليد سبيل رشده النهائي . اما الفنان فانه يتوغل الى ما وراء

مثل هـذا الادراك . فهو لا يحس بعلاقته بالشيء او الانسان الآخر انما يحس بالآخرين في ضوء علاقتهم بالشيء او بالشخص الآخر. وعندما يصور الفنان صورة دراماتيكية لهذه العلاقات والمشاعر التي ينطوي عليها فانه يكون قد نقل نفسه بنجاح الى داخل عمله الفني او الى مـا وراءه او الى ما فوقه او الى امامه .

وعلى كل حال اعتقد ان (جويس) ليس محقاً تماماً في قوله ان الفنان ، بهذه الطريقة ، قد حرر نفسه من وجوده ، لان الانفصال في الواقع غير كامل ، فهو يبقى دومـاً داخل عمله الفني او خلفه او فوقه ، وليس بعيداً عنه جداً . ان حالته اشبه بتلك الاحلام التي تمر بنا في نومنا والتي نكون فيها الممثلين والنظارة : فنحن نمثل ونقف ايضاً لنراقب انفسنا نمثل . وعلى هذا فان القصة ، وان لم تكن ترجمة الفنان لنفسه ، عمل مركز متميز قد خلقه هو لا اي انسان آخر . وهنا أرى اننا اصبحنا قادرين على الانتقال بمناقشتنا الى مرحلة ابعد ، لنصل الى مـا يبدو لي نتيجة حتمية ، وهذه النتيجة هي : ان في عقل كل منا خاصية لا بد وان تبدو في العمل الفني مهما حاول الفنان ان يجرد نفسه عن عمله . وهذا الجانب من عقل الفنان لا يمكن تجريد العمل الفني منـه : فعندما وصف لنا (جويس) مـا أحس به عندما كان ينظر الى الاعلانات وهو صبي ، فانه قـد وضع في وصفه شخصيته التي يتميز بها . وهذا الامر نفسه ينطبق على (بروست) عندما

كان يرقب الاعلانات وهو صبي ايضاً . وعندما انهت السيدة الطيبة الاسطورية فكرة موضوع موسيقي الى كل من الموسيقار الالماني (براهمز) (١٨٣٣ - ١٨٩٧) والموسيقار النرويجي (غريغ) ١٨٤٣ - ١٩٠٧) ، فان (براهمز) لحنها في (رابسودي) بينما صاغها (غريغ) في الموسيقى التي تصور موت (آسا) في « بيرغنت Peer Gynt » (١٢) . ان الفكرة الموسيقية في كلتا الحالتين واحدة ، ولكننا مع هذا لا نستطيع ابداً ان نعزو عمل (براهمز) الى (غريغ) او العكس ، لان في كل منهما ذاك الجانب المميز لكل فنان . وهل تاريخ القصة بأجمعه الا تاريخ عقول قصصيين أمثال بالزاك ، وفلوبير وستيندال ، وتولستوي ، وديكنز ، وجيمس ، وبروست ، وجويس؟ اننا نحس بعقولهم وتصوراتهم في كل صفحة ، مع ان ما كتبوه ليس الا قصصاً متخيلة .

وقد عبر (هنزي جيمس) تعبيراً رائعاً عن هذه الفكرة في مقاله « فن القصة الخيالية » مبيناً كيف ان الملاحظة مشفوعة بالتجربة الغنية تستطيع تأدية التركيب الذي ندعوه فناً . وفي هذا يقول جويس :

« اذكر ان كاتبة قصصية انكليزية نابغة قد اخبرتني بأنها نالت كثيراً من المديح لتصويرها في إحدى قصصها طبيعة حياة الشبيبة البروتستنتية وفلسفتها . وقد سئلت عن مصدر معرفتها لهذا القدر الكبير عن تلك الحياة الخفية ، وهنئت على الفرص التي أتاحت لها الاطلاع على خفايا تلك الحياة ،

ولكن هذه السوانح التي اتاحت لها ذلك الاطلاع لم تكن اكثر من انها مرت ذات مرة وهي تصعد درجاً بباب مفتوح، فرأت في بيت قسيس بعض الشبان البروتستانت متحلقين حول المائدة وقد فرغوا من طعامهم . لقد صنعت لها هذه اللمحة صورة ، وقد دامت اللمحة لحظة واحدة ، ولكن تلك اللحظة كانت تجربة خرجت منها بانطباعها الخاص المباشر عنها وهو انطباع صاغته بطابعها .

وكانت تعرف قبلا ما هي الشبيبة وما هي البروتستانتية ، واتيح لها ان ترى ماهية الفرنسيين ، وهكذا حولت هذه الخواطر الى صورة مركزة فانتجت صورة واقعة ... ولهذا قد يمكن القول ان القدرة على تمييز المنظور عن اللامنظور، والقدرة على استقصاء مضامين الاشياء والقدرة على الحكم على القطعة من قالبها ، مشفوعة بشرط التحسس بالحياة على العموم ، بشكل هو من الكمال بحيث يمكن الانسان من ان يجد طريقه الى معرفة اية زاوية معينة منها — انما هي مجموعة المواهب التي تكون التجربة .

ان القدرة على «استقصاء مضامين الاشياء» و« تمييز غير المرئي عن المرئي » هي ما اشار اليها (بروست) عندما قال ان شخصيات قصصه وحوادثها هي المركبات التي تؤلف التجربة . ولعل من المفيد ان نورد بعد قطعة (جيمس) قطعة

اخرى للشاعر الانجليزي (روبرت براوننج ١٨١٢ — ١٨٨٩) عن الشاعر «الوجداني» «وذلك في مقاله عن الشاعر (شيلي) . (وبراوننج) في هذا المقال يسبر غور العلاقة بين العمل الفني والعقل الذي تكون فيه هذا العمل . يقول براوننج :

« ليس له (الشاعر الوجداني) ان يهتم بمجموع الانسانية في حالة الفعل انمـــا له ان يهتم بالعناصر الاولية من الانسانية ، وانه لينقب حيثما يكون — مفضلا البحث عن تلك العناصر في روحه بالذات باعتبارها اقرب انعكاس لذلك العقل المطلق . ان مثل هـذا الشاعر لا يتناول عادة اشجار الغابة في تجمعها البديع الصور او في اهتزازاتها العاصفة، انما يتناول جذورها واليافها العارية الممتدة في الكلس والصوان . انه لا يرسم صوراً ويعلقها على الجدران انما يحملها على شبكية عينيه : ولذا يجب ان نحدق في اغوار عينيـــه الانسانيتين لنرى تلك الصور مرسومة عليها . وعلى هذا فهو اقرب الى ان يكون شخصاً متمتعاً بقدرة الكشف (الصوفية الروحية) منه الى ان يكون صانعاً يصمم اشكال الصور ، وبالتالي فان ما ينتجه هو اقرب الى ان يكون فيضا من نفسه ، منه الى ان يكون انتاجاً فنياً مصنوعا . ولا يمكن بحث ذلك الفيض مجرداً عن شخصيته — فهو في الواقع اشراق تلك الشخصية وشذاها ، وهو منعكس منبثق منها الا

انه غير منفصل عنها ... فقراء شعره يجب ان يكونوا قراء سيرته » .

ان ما قاله (براوننج) عن الشاعر «الوجداني» يمكن ان ينطبق ايضاً على الكاتب الوجداني للقصة . واذا استبدلنا كلمة سيرة « في آخر القطعة بكلمة «خاصية العقل» – لان هذا هو ما يعنيه – فاننا نصـــل الى مفهوم لعملية الخلق والابداع مماثـــل لمفهومها عند (هنري جيمس) و(بروست) و(جويس) .

ولعل (جيمس جويس) في «عولس» و«يقظة فينيغان» هو اكثر كتاب القصة النفسية نجاحاً في عزل نفسه عن عمله الفني ، وهو في هـــذا متفوق على (بروست) . ولا عجب في هذا ، فهو نتيجة حتمية لمحاولة (بروست) و(دوروثي ريتشاردسون) إلتقـــاط التجربة الذاتية عن طريق وعي واحد . ولم يكن (بروست) غير مدرك لهـذا فهو يقول ان « كبار الادباء لم يخلق الواحد منهم اكثر من عمل واحد . وبعبارة اخرى فان الواحد منهم لم يفعل سوى ان جعل وعيه ينكسر في عدة سبل متمايزة – انكسار اشعة الشمس في مواد مختلفة – ولكنها تعبر عن جمال واحد بعينه » . وهذا القول لا يناقض ما قاله ايضاً عن ان قصصه متخيلة ، فهو يدرك تمام الادراك ان هناك خاصية مميزة لعقل الفنان تبقى في كل عمل فني ، وهذه الخاصية هي التي تجعلنا نقرر ان هذا العمل الفني

من صنع هذا العقل لا من صنع غيره . ويصدق هذا القول حتى في حالة الادباء الذين لا نعرف تاريخ عقولهم المبدعة — والمثال عندنا واضح في (شكسبير) الذي لا نعرف عنه الا اقل القليل ، ولكن عقله ماثل لنا ابداً خصباً غنياً . ومثال آخر على هذا نجده في (هوميروس) الذي نعرف عنه حتى اقل مما نعرف عن شكسبير .

ملاحظات

١ – ظهرت حديثاً ثلاث مقالات ممتعـــة عن (دوروثي ريتشاردسون) ، واحدة منها بقلمها تترجم فيها لحياتها. وكل هـــذه المقالات صدرت في عدد واحد من اعداد « The London Magazine » , June, 1959. امـــا المقالات فهي :

(1) Dato for a Spanish Publisher, by Dorothy Richardson, edited by Josheph Prescott.

(2) The Living Dead - Dorothy Richardson, By Rachel Trickett.

(3) A Last Meeting with Dorothy Richardson, by Vincent Brome.

٢ – ونشر (هنري جيمس) مذكراته بعد ذلك في المجلدات التالية :

(1914) « Notes of a Son and Bother »

و « The Middle Years » (1917) وهذا ناقص .

٣ – « Swann's Way » :

هو الجزء الاول من كتابه «A la recherche du temps perdu»

وقد ترجمه الى الانجليزية : (C.K. Scott Moncrieff) .

٤ — يظهر ان المؤلف قـد ارسل كتابه هذا للطبع قبل الاطلاع على الترجمة الانجليزية . لقد ترجمه عام (١٩٥٤) . (Gerald Hopkins)

٥ — دريفوس (١٨٥٩ — ١٩٣٥) :

الضابط في الجيش الفرنسي الذي اتهم بالتجسس لحساب الالمان . وقضيته مشهورة وامتدت من (١٨٩٤—١٩٠٦).

٦ — في قصة (بروست) « البحث عن الزمن الضائع » كلام طويل عن الشذوذ الجنسي يكاد يبلغ درجة الاملال .

٧ - Duc de Saint - Simon (١٦٧٥ — ١٧٥٥) :

فارس وسياسي مشهور ، ومن رجالات البلاط الفرنسي. نال مراكز هامة اثناء الوصاية على العرش على اثر موت الملك لويس الرابع عشر . كتب بعد تقاعده مذكراته وهي تتراوح بين اسرار دولية وحكومية وثرثرات تدور على السنة الخدم . وقد صودرت هـــذه المذكرات بعد وفاته ولكنها نشرت عام ١٧٦٢ و١٧٦٨ . امـا اول نسخة كاملة نشرت منهـا فقد كانت عام ١٨٢٩ في ٢١ مجلداً .

٨ — Casanova (١٧٢٥ — ١٧٩٨) :

المغامر الايطالي صاحب الغراميات المشهورة . من مواليد البندقية وقد نشرت مذكراته عام ١٨٧٦ .

٩ — Jacques de Lacretelle (١٨٨٨) :

كاتب القصة والمقالة الفرنسي . عضواً في الاكادمية الفرنسية عام ١٩٣٨ .

١٠— « Lohengrin » :

أوبرا للموسيقار فاغنر الفها عام ١٨٤٨ ، واستقى موضوعها من الاسطورة الشهيرة التي ترويها القصيدة الالمانية القديمة التي تعود الى القرن الثالث عشر :لوهنغرن بن بارسيفال ارسله (الملك آرثر) في عربة تجرها بجعة لينقذ (الزا) ابنة (الدوق برابانت) من عدوها ، فتغلب عليه وتزوجها . واخذت (الزا) تحاول ان تعرف منه اصله فيرفض وبعد الحاح باح لها به ، واذا بالبجعة تجر به العربه وتعود به الى وطنه .

١١— « La Chartreuse de Parme » (١٨٣٩)

من اشهر قصص الكاتب الفرنسي هنري بيل المعروف باسمه الادبي (ستيندال ١٧٨٣ – ١٨٤٢) . كان في جيش نابليون وحارب في موسكو وكان في الجيش الفرنسي عند انسحابه . كان ايضاً قنصلا لفرنسا في تريسته وسفيتافيشيا .

ترجمت هذه القصة الى الانجليزية مؤخراً في سلسلة The Penguin Classics (1958) L 61 تحت عنوان « The Charterhous of Parma » والمترجم هو

M. R. B. Shaw وقـد ترجمت له هذا السلسلة من قبل قصته الشهيرة « Scarlel and Black » ومترجمها هو مترجم القصة السابقة .

١٣- « Peer Gynr » (١٨٦٧) :

دراما شعرية غنائية للكاتب النرويجي الشهير هنريك أبسن (١٨٢٨ - ١٩٠٦) وقد طلب من (غريغ) ان يضع لها موسيقاها، وهذه الدراما تسمى احياناً «فاوست البلاد الاسكندنيافيه » دلالة على روعتها وشهرتها . وهي تصور فلاحاً نرويجياً كسولا فاسداً ثرثاراً اسمه (بيرغنت) وتحاول العذراء الفاضلة (سولفيغ) ان ترده الى الخير ولكنه يأبى عليها ، ويصبح طريد العدالة بسبب سوء تصرفه . ومن المناظر الرائعة في هذه الدراما وفي موسيقاها منظر موت امه (آسا) .

الفصل العاشر

القصة كقصيدة

— ١ —

جوبهنا طيلة بحثنا في القصة النفسية بشكل متناقض . فلقد لاحظنـا بان القصصيين يبدأون كطبيعين او واقعيين – وينتهون كرمزيين ! فهم يتوسلون بالنثر في استقصائهم للفكر المنسـاب المتدفق ، المتراقص ، المعتم بالظلال – الا انهم ينتجون شعراً ! وما يبدأ كمحاولة لاطباق عدسة العقل لالتقاط صور الواقع الخارجي التي تصطدم به ، ينتهي بصورة انطباعية . ولعل هذا يبرهن على ان الخط الفاصل بين الفنان الذي يريد ان يستخدم النثر لرسم صورته والفنان الذي لا يمكن ، في نظره ، التعبير عن التجربة الا بالشعر ، انما هو في الواقع خط بالغ الدقة . ولعل هذا يثبت ايضاً ان الرمزيين كانوا اكثر واقعية من غيرهم عندما ادركوا ان على الادب ان يبعث الحياة من جديد ، لا ان يحـاول تسجيلها فقط .

وليس من الصعب علينا ان نجد سببـاً لهذا الذي نراه تناقضاً : فقصة تيار الوعي قريبة جداً من الشعر ، لأن كاتبها لا يملك الا وسيلة واحدة يستطيع بها ان يخلق عمله

الفني ، وهذه الوسيلة هي الكلمات ، والكلمات شبيهة باللون عند الرسام والصوت عند الموسيقار . والكاتب القصصي من هذا النوع يبدأ محاولا بكلماته ان يعبر عن طيوف الحياة الزاهية وتفتحها ، او يصوغ في مقاطع اللحظات المضيئة والمعتمة من الذاكرة والشعور . وهنا لا بد « للكلمة » من ان تكون قادرة على رسم صورة ، او نقل صوت قطار شحن اثناء اندفاعه في الظلام وفي عقل (مولي بلوم) ، ولا بد «للكلمة» ايضاً من ان تذكر القارىء برائحة مضت او احساس انقضى . ومن واجب الكاتب ان يستعمل « الكلمة » بطريقة تستطيع بها ان تنقل للقارىء شيئاً من هذه الاحاسيس التي مر بها في لحظة استخدامها . وعلى هذا « فالكلمة » مكلفة بعمل يفوق طاقتها عندما يطلب منها ان تنقل تجربة الكاتب بكاملها .

ولكن الكلمات ، على الرغم من غناها وثرائها وقدرتها على حمل المعاني ، جافة صلبة بشكل مثير للعجب . وكما يروى لنا علماء معاني الكلام فان كل كلمة تكتسب تاريخاً طويلاً ، ليس هو فقط بتاريخ صرفي اشتقاقي انما هو كذلك تاريخ عاطفي . ان الكلمات هي لغتنا في التخاطب واذ ننقل بها المعاني العامة ، فان كل كلمة تكتسب كذلك معنى خاصاً بالنسبة لكل من مستعملها وسامعها . والكلمات بالنسبة للفنان الاديب ، الذي يسعى الى جو العقل ، هي مدخر تجاري ، عسيرة الاستعمال والمعالجة كما هي الادهان بالنسبة للرسام الذي

يحاول ان يرسم الصوت على لوحته . قد يرسم الرسام صورة قطار يندفع عبر الظلمة بشكل هو من الواقعية بحيث يخيل الينا ، نحن الذين نتطلع اليها ، اننا نسمع بآذاننا الباطنية صوت اندفاعه رغم ان اللوحة معدومة الحركة . وهكذا فان المتوسل بالكلمات قد يجد المقاطع التي توحي بلون لا تستطيع ان تدركه سوى عيننا الباطنية .

وهذه قطعة من (فرجينيا وولف) :

« بدت الظـــلال لسبتيموس وارن سميث المضجع على الاريكة في غرفـة الجلوس ، مقبلة مدبرة ، مومئة كاشفة ، وهي تحيل الجدار اغبر حيناً والموز اصفر فاقعاً حيناً ، وتجعل شارع ستراند معتماً هوناً وهوناً آخر تجعل الحافلات فاقعة الصفار ، بدت له كذلك وهو يرقب الوهج الذهبي المائع والظـلال الكابية ، بالتحسس المدهش لكائن حي يعيش على الورق الذي يزين الجدار » .

ان (فرجينيا وولف)في هذه القطعة تطلب من القارىء ان يتصور جداراً اغبر و (شارع ستراند) (١) بنيـا ، وموزا اصفر وحافلات صفراء ، وتوهج الذهب السائل والورود على ورق الجدران . ومع ان الكاتبة قد استعملت الكلمات الدقيقة التي تعبر عن الالوان ، الا ان بعض القراء سيتصورون الالوان الاساسية، وبعضهم الآخر سيتصور ظلالا مختلفة لهذه الالوان، لأن صفرة الموز ليست هي صفرة لون الحافلات بالضرورة، كما ان

للورد على ورق الجدران كل ألوان الورود – أجل ان اكثرنا سيتصورها حمراء،ولكن قد يتصورها انسان آخر صفراء ايضاً.

وهذا الذي يحدث لكاتب تيار الوعي الذي يستعمل الكلمات لتسجل عاطفة انفعالية وانطباعاً منسابا ، امر لا مفر منه ومنتظر . ونستطيع ان نرى مثالا عليه في قصص (هنري جيمس) الاخيرة عندما اخذ يزداد غوصاً في عقول وأحاسيس شخصياته – رغم انه لم يكن يسجل تيار الوعي بل يحاول الامساك بشكل التأملات والهواجس فقط . فقد اخذ (هنري جيمس) في قصصه هذه باستعمال مجازات متزايدة الوضوح ، واذ قطع شوطاً فقد اصبحت المجازات في غاية الاسهاب ، فالصور تتراكم فوق بعضها لتكون بناء شامخاً سامقاً . وهكذا وجد الفنان المتمكن من النثر نفسه يعمل في الصياغة الكلامية كشاعر :

« كان هذا هو ما يسيطر على تفكيرها شهراً بعد شهر . حتى اصبح الجنة التي تهفو اليها . لقد نما وترعرع وكأنه برج عاجي سامق غامض ، او معبد رائع جميل غريب قد لبس بالخزف الصيني الصلب البراق ، ذو طنف ملونة مزينة بالرسوم واجراس ترن بدقات عذبه كلما حركتها الريح . طالما طافت بهذا المعبد – وطالما احست بهذا الاحساس ... ولكن سطحه الجميل البديع بقي دوماً غامضاً مبهماً لا تستطيع ان تنفذ الى ما فيه .. »

ولننظر ايضاً في الصور التخيلية الواردة في القطعة التالية:

« .. وبدا لها وكأنه مخلوق يطفو ويلمع في بحر دافيء في فصل الصيف ، عنصر من الياقوت الازرق الباهر ومن الفضة . انه مخلوق اقتعد الاعماق ، وطفا بين المخاطر ، لا تدنو منه المخاوف او الحماقات ، ولايغطس تحت الماء الا في لهو .. وسيطر عليها سحر هذاالموقف فبدا لها رائعاً حتى بعد انتهائه من غطساته . ان الهواء والطرطشات والعابه كانت تثير احساسها ايضاً»

لقد تحول الكاتب الى شاعر رمزي ، اذ كان يحاول ان يخلق صورة تخيلية لعقل يتدفق بالخواطر والصور والانطباعات فاستنجد بكل ما في العروض من اشارات وحيل ، واستغل كل ما في اللغة من امكانات ، مؤمناً ان مهمة الكاتب هي ان يجعل الكلمة تطابق الفكر كيما تتجانس مع لغة الذهن ، ولو اقتضى ذلك ان يخلق لغة جديدة . وهكذا نجد ان الكاتب قد خلص الى نتيجة هي ان من حقه ان يبتكر لغة جديدة اذا عجزت اللغة عن نقل ما يريد . و (جويس) في «عولس» خير مثال على هذا (٢) .

ويتساءل (جويس) متعجباً : ما اكثر الاشياء التي يتكون منها الانسان ! وهذا قول صحيح . كما ان تحسس جويس بكثرة العناصر المؤلفة للانسان وللاشياء كان الخاتمة المنطقية والحتمية لمحاولته جعل اللغة تصف نسيج الذهن وتستحضره . ان الحقيقة الباطنية تنحل بعد نقطة معينة وتتحول الى ما

اسميناه بطفاوات التجربة وحواشيها وعبيرها ، التي لا يمكن صياغتها كسرد متواصل متصل العناصر ، بالاضافة الى انها تخلو من عناصر التتابع والتماسك والانتظام ، تلك العناصر التي حاول قصاصو الماضي ان يعطوها للقصة . وهكذا فان ما ينتج بدلا عن ذلك ، ليس اكثر من الحالة الشعرية التي ندرك فيها ماذا عناه (براونينغ) بتعبير « فيضان » عقل الفنان. ومن زاوية مختلفة رأى (وردسورث) (١٧٧٠—١٨٥٠) الشعر بأنه استذكار لاشياء مضت « وانبثاق تلقائي لاحاسيس قوية ... استعيدت في حالة هدوء » . وعرف الشاعر والناقد الانجليزي (كولبردج) (١٧٧٢ — ١٨٣٤)المخيلة بأنها « ذاكرة تحررت من قانون الزمان والمكان » . وقال (بروست) : « ان احداث اية حياة في واقعها لا تثير اهتماماً اذا جردت من كل الاحاسيس التي تجعل من هذه الاحداث قصيدة » . وقال ايضاً: « عندما يعيد الفن تركيب عناصر الحياة تركيباً دقيقاً، فان جواً من الشعر يحيط بتلك الحقائق التي استطعنا بلوغها ضمن نفوسنا » . وقال في مكان آخر : « ان المجاز وحده هو الذي يستطيع ان يكسب الاسلوب نوعاً من الخلود » . وشكا من ان كل كتابات (فلوبير) خالية حتى من مجاز واحد بديع!

- ٢ -

لم تكن (فرجينيا وولف) علماً من اولئك الاعلام الذين أقاموا كيان قصة تيار الوعي، ولكنها قرأت (جويس) و (بروست) و (دوروثي ريتشاردسون) فوعت ما قدموا ، واسهمت بدورها في القصة الوجدانية ، مساهمة تكمن في ادراكها منذ البدء تقريباً بأنها تستطيع التعبير عن آثار معينة من التجربة ، اذا استطاعت ان تصل بسعيها الدؤوب الى حالة الشعر .
ويبدو اثر (جيمس جويس) في (فرجينيا وولف) عميقاً اكثر مما يظن عموماً . اجل، فهي نفسها قد سارعت الى تمجيد قصة « عولس » واعتبرتها عملا فائقاً ، وذلك قبل ان تطبع في كتاب ، بل لم يكن قد ظهر منها آنذاك الا فصول قليلة جداً مسلسلة في صحيفة . فكتبت تقول في ذلك الحين :

« لا بد ان كل من قرأ (صورة الفنان في شبابه) او قصة (عولس) التي تنشر متسلسلة في « المجلة الصغيرة Little review » والتي تبشر بانها ستكون اكثر امتاعاً ، أقول لا بد انه قد خاطر بتكوين رأى .. عما يقصد اليه المستر جويس . ومن جهتنا ، وعلى ضوء

الشذرات المتوفرة لدينا ، فان رأينا ينطوى على المجازفة اكثر مما ينطوي على اليقين . ولكن مهما يكن القصد من مجمل القصة فان مما لا يرقى اليه الشك هو انهـــا تلتزم اقصى حدود الصدق في التعبير . وسواء أكانت في رأينا ، عسيرة او مكربة فانها بالتالي مهمة بشكل لا يحتمل الانكار ... لقـد اهتم المستر جويس ، غير آبه بكل المتاعب ، بان يكشف لنا عن ذبذبات ذلك اللهب الباطني الخفي الذي يوجه رسائله بالتماعاتـــه الضوئية عبر الدمـــاغ ، ومن اجل الحفاظ على هذا اللهب اغضى جويس بشجاعة تامـة عن كل ما بدا له عرضياً نافلا،سواء أكان ضرباً من الاحتمالات او ضرباً من الالتحام المترابط او أيا من المنارات التي اعانت مخيلة القارىء على تبين معالم الطريق حيثما دعي الى ان يتصور ما لا يستطيـع ان يلمسه او يراه .. اذا كنـا نريد الحياة بذاتها فها هي بالتأكيد بين يدينا » .

وقد كان (لفرجينيا وولف) تحفظات على (جويس) ، ولكنها في الحقيقة لم تكن غير رجع افكار فـــات أوانها ، فاثره فيها قوى لا ينكر . واذا نظرنا في أولى قصتين لها وهما « الرحيل The Voyage out » (١٩١٥) ، و «الليل والنهار Night and Day » (١٩١٩) فاننا نجدهما قصتين تسيران على الطريقة التقليدية : فالسرد القصصي تقليدي ، كما اننا لا نجد اية محاولة للتعمق في عقول الشخصيات . ومع هذا فهناك

بعض اللمحات التي تبشر بالمستقبل المنتظر (كما تبدو هـــذه اللمحات ايضاً في قصصها القصيرة التي كانت تحاول بها شق طريقها في هذا الميدان) . وهـــذه احدى الشخصيات « في الرحيل » تقول : « ان ما اهدف اليه من وراء كتابـة القصة هو مـا تهدف اليه انت عندما تعزف على البيانو : كلانا يسعى ليكتشف ما وراء الاشياء أليس كذلك ؟ انظر مثلا الى تلك الانوار المبعثرة هناك كيفما اتفق ، ان احساسي بالاشيـاء يأتي على غير نظام ايضاً كهذه الانوار ... وما اريده هو ان اربط بينها .. ارأيت الى تلك الصواريخ النارية التي تحدث اشكالا عند اشتعالها ؟.. اريد ان اخلق اشكالا »

ونجد في هذه القصة امرأة تتطلع الى رقعة دائرية زاهية في النهر ، فترقبها مبهورة مفتونة وتحيك حولهـــا خواطر وتأملات . وما اشبه هذه الرقعة بتلك الأنوار البادية من بعيد انها رأس الدبوس في التجربة ، وذرة الرمل والعلامة المرسومة على الحائط التي ستجعل (فرجينيا وولف) العقـل يتداعى حولها . امـا طريقتها ، فتبدو بهذا الشكل ، كتركيز للعقل بالطريقة التي تحدق بهـــا الحيوانات والمخلوقات الانسانية — وخاصة اذ تعاني بعض الامراض العقلية، في شيء دقيق دقـــة رأس الدبوس وتستغرق في ادارة الفكر حوله بانبهار يأخذ بمجامع نفوسها فلا تستيطيع صرف نفسها عنه . ان مثل هذا التركيز نجده في كتابات (فرجينيـا وولف) ، وحول مثل هذه الاشياء الدقيقة تحشد العواطف والذكريات . وقـــد

استطاعت بهـــذه الطريقة ان تنجح نجاحاً باهراً في نقل اثر التجربة. ونجد في كتاباتها ان عناصر الضوء والنغم واللون تقوم بدور فعال في نقل حالة الفكر ، دون ان تحـــاول الباس شخصية واحدة ما تريد من افكار . انها لا تحاول ان تكتب وكأنها ترسم لوحة، بل تؤثر ان تحاول اثارة حالة شعورية هي نوع من الشاعرية الفكرية .

ولهذا فاننا نجد ان روح الشعر تجري في كل العقول التي ابدعتها ، حتى لكأنها قد اوجدت طريقة متفردة تسير عليها دوماً ، مبعثها ايمانها ان رقة احساسها وعمق شعورها قادران على ان يتلبسا قراءها كما يتلبسان شخصياتها .

هنا تكمن مأثرة (فرجينيا وولف) كما تكمن شائبتهـــا الفاضحة القتالة . فالوضوح الذي نجده في كتبها متألقاً تألق اللهب يخلق اسطحة جميلة منورة . ولكنها تخلو من الاعماق المفجعة فليس فيها سوى اشجان ما ضاع ومضى ، انه الماضي الذي يستحيل ان يعود او الماضي المستعاد كمصـــدر للالم والتوجع في الحاضر .

وفي هذا حذت حذو (بروست) كما حذت حذو (جويس) . وفي رأيي ان قصـــة « مسز دالوي Mrs. Dalloway » هي قصة من نسيج قصص (جويس) ، لكنها مشذبـــة ومنقحة ومؤداة بالوان مائية جميـــلة . وكذلك قصتها « الى المنارة To the Lighthouse» فهي من نسيج قصص (بروست) من حيث تحسسها بالزمن ولكن وسيط التأدية فيها هو كذلك

انفعالات عاطفية تمت تأديتها بالوان مائية .

وقد عبرت (فرجينيا وولف) بوضوح عن رأيها في المفهوم الجمالي للقصة كما فعل قبلها (بروست) و(جويس) . ويبدو انها فهمت الدور الذي قام به هذان الكاتبان العظيمان ووعت ما فعلا ، فكان ان عرفت معرفة دقيقة كيف تقتفي خطواتهما . ولكننا اذا حللنا تعريفها للقصة بدا لنا هذا التعريف مصطبغاً بروح المدرسة التأثرية اكثر من اصطباغه بما في (بروست) من تحليل دقيق مبسط ، وما في (جويس) من فلسفة جمالية استمدها من (توما الاكويني) . ولا تضيف (فرجينيا وولف) شيئاً جديداً يذكر في هذا المجال ، ولو عرينا آراءها مما يحيط بها من ذلاقة واناقة في التعبير لوجدناها هزيلة ، غير اصيلة . واحب ان اعيد هنا قول (فرجينياوولف) الذي تعبر به عن رأيها في ما يجب ان تكون عليه مادة القصة الوجدانية . ويدفعني الى اختيار هذه القطعة بالذات انها اكثر قطعة يستشهد بها الدارسون :

« تأمل عقلا عادياً، في يوم عادي لمدة لحظة، تجد انه يستقبل آلاف المؤثرات بين سطحية ، ومضحكة ، وعابرة سريعة الزوال واخرى تترك فيه اثراً عميقاً حاداًحدة الفولاذ . انها تهجم على العقل من كل ناحية في زخات متصلة من ذرات لا حصر لها . وعندما تسقط على العقل وتتشكل حسب حياة الانسان في يوم ما فانه يطرأ عليها بعض التغير .

وعلى هذا فان الكاتب اذا آثر ان يكون انساناً حراً لا عبداً ، واذا استطاع ان يكتب ما يختاره لا ما يجب ان يكتبه وان يقيم عمله على ما يحس به بصدق دون تقليد ، فان النتيجة تكون ان ما يكتبه لن يكون حبكة او ملهاة او مأساة او حباً ممتعاً او مصيبة بالاسلوب المسلم به ، بل لعل النتيجة اننا لن نجد زراً واحداً مثبتاً بالطريقة التي يراهـا خياطو (شارع بوند) . وهـذا حق لان الحياة ليست سلسلة من المصابيح المرتبة المنظمة هندسياً بل هالة مضيئة وغطاء شبه شفاف يحيطان بنا منذ ان نشب ونبدأ في ادراك ما حولنا الى آخر حياتنـا . اليس من واجب الكاتب القصصي اذن ان ينقل خطرات هذه الروح المجهولة المتغيرة غير المحدودة ، بكل ما فيهـا من شذوذ وتعقيـد دون ان يضيف اليها من العناصر الغريبة الخارجية الا ما لا بد منه ؟ اننا لا ندعو هنا الى الشجاعـة والصدق فقط بل نحب ان نقول ان المادة الحقيقية للقصة تختلف قليلا عما يريد لنا الوف ان نؤمن بها .

لقد احسنت (فرجينيا وولف) التعبير عما تريد ، ولكن ما قالته يغريني بأن أضيف بان (بنجامين كونستانت) (٣) قد عبر قبلها بكثير عن هذا المعنى عينه بعبارة موجزة بليغة . وها انا أترجم عنه بتصرف :

ان احاسيس الانسان خليط مزيج، تتكون من مؤثرات متنوعة لا حصر لها ، تدق عن الملاحظة . والكلمات دوماً عــاجزة لا تنقل الا المعنى العام جداً ، ولهذا فانها قد تعيننا على ان نشير الى هذه المؤثرات دون ان تكون قادرة ابداً على تعريفها وتحديدها تماماً ...»

وقد حاولت (فرجينيا وولف) ان تمسك بزخة الذرات التي لا تحصى ، وبصورة الحياة ، وبالهالة المضيئة بكل ما في قوس قزح من ألوان . وحاولت ان تتغلب في هذا السبيل على ما في الكلمات من صلابه وتحجر . وهذه قطعة اخرى لهــا تحدد فيها مذهبها :

« فلنسجل الذرات وهي تتساقط على الذهن بالنظام الذي تساقطت فيه، ولنتتبع، مهما بدا متفككاً متنافراً في المظهر ، الشكل الذي يؤثر بــه في الوعي كل مؤثر سواء أكان منظراً او حادثاً... واذا كنا من الكتاب فان اية طريقة ، وكل طريقة ، تعبر عما نريد التعبير عنه انما هي طريقة صحيحة . واذا كنا من القراء فان مثل هذه الطريقة تقربنا من قصد الكاتب ... ان كل شيء يصلح مــادة للقصة التي تستمد من كل احساس وكل خاطرة وكل ملكة ذهنية وروحية . فمـــا من ادراك يأتي خطأ » .

ان هــذا القول يصف كتابات (دوروثي ريتشاردسون)، اكثر مما يصف فن (فرجينيا وولف) . ومهما أكدت لنا في

تقولها بضرورة تسجيل زخات الذرات « بالترتيب الذي تسقط فيه » ، فان الواقع يحدثنا انها لم تطبق هذا القول على نفسها، ولم تؤمن بأن من واجبها ان تعرض في كتاباتها ما في هذه الزخات من عدم ترابط وتناسق . والحق ان طريقتها كانت اشبه بطريقة الشاعر الغنائي : فقد كانت مهتمه بالصورة الحادة الملامح وباللحظة التي تنطلق فيها النفس ، وبالتجربة المركزية ، فقد كانت ترى الحياة المحيطة بها شبيهة بسكين حادة تشق طريقها الى حياتها بالذات .

ويظهر ان (فرجينيا وولف) قد اكتسبت من (جيمس جويس) شعوراً بالوحدانية الذاتية وبالعزلة الكامنة في ذلك الشعور : فمنه تعلمت كيف تحمل تلقائية التجربة بالمعنى . ان لندن عند « مسز دالوي » شبيهة بمدينة (دبلن) عند « ليوبولد بلوم » ولكن لندنها تشبه ارضية صورة زيتية تبدو فيها مهارة استخدام الضوء ، كما ان شخصياتها مقطرة مصفاة عقلا وجسداً على خلاف شخصيات (جويس) . ويوم « كلاريسا دالوي » في لندن هو احد ايام شهر حزيران ايضاً كما هو الحال في « عوبلس » ، ويبدأ في التاسعة صباحاً وينتهي في الصباح الباكر من اليوم التالي . ان الزمن في اكثر قصص (فرجينيا وولف) لا يعدو بضعة ساعات ، وفي قصتها « الى المنارة » حيث تقفز الكاتبة سنوات عديدة في وسطها ، نجد ان « الزمن يمر » ليربط بين يومين : يوم في اولها ويوم في آخرها . وتسير (كلاريسا دالوي) في لندن ويحيط بها

الناس بحشود كالموج، وهي في طريقها الى (شارع بونـد) او أثناء نزهتها في (جرين بارك) ، اما وسط النهـــار فدقات ساعة (بيج بن) النحاسية تذكرنا بمرور الزمن الآلي الواقعي أثناء دخولنا الى عقول (مسز دالوي) والشخصيات الأخرى في القصة ، وخروجنا منها .

ويتراءى لي ان بناء قصتها تقليد للفصل المتعدد المناظر في « عولس » حيث تترابط المناظر بدورانهـا حول سير موكب نائب الملك في شوارع (دبلن) : ففيها ندخل عدة عقول في شوارع لندن ولكن المحور الذي يدور حول الكتاب هوعقل (مسز د الوي) وعقل (سبتيمس وارن سمث) ، كما تـدور قصة « عولس » حول عقل (بلوم) و (ديد الوس) . وقد استخدمت (فرجينيـــا وولف) طرق (جويس) المعقدة استخداماً أريباً ، ولكن لغايات أبسط من الغايات التي هدف اليها (جويس): فالكتــاب كله يدور في داخل العقل، والزمن المحدود ، والمناظر متعددة حتى لنحس اننا قد رأينا لندن عبر عيون كثيرة ووعيناها من خلال وعي شخصيات متعددة، وبجانب هذا كله نجد في الكتاب نظرات عابرة ترشح من بعض الشخصيات، ولكن الكاتبة تعود ثانية لتعرضها علينا من جديد كما تراها الشخصيات الرئيسية . واذا كان (بلوم) و (ديد الوس) يرمزان للاب والابن وقد التقيا في آخر نهار طويل كما التقى (عولس) بابنه (تليماخوس) بعد مغـامرات طويلة ، فان (كلاريسا دالوي) و (سبتيموس سميث) هما وجهان

لشخصية واحدة — بل ان (فرجينيـــا وولف) تعكس بها جانبي شخصيتها . وتدلنا مذكراتها على انها أرادت من هـذه القصة ان تكون محاولة تبين فيها « العالم كما يبدو للعاقل وغير العاقل في آن واحد » . ومقدمة القصة التي كتبتهـا المؤلفة نفسها تدلنا على انها لم تكن تفكر في تقديم شخصية (سبتيموس) وكانت خطتهـا الاولى ان (كلاريسا) هي التي ستنتحر بعد انتهاء يومهـا في لندن وبعد حفلتها الرائعة . ولكنها تصورت اخيراً شخصية (سبتيموس) وقدمته في القصة ليكون «الوجه الآخر » للبطلة (كلاريسا) .

وهنـا نتساءل : ترى كيف يكون (سبتيموس) المعتوه هو الوجه الآخر للعاقلة (كلاريسا) ؟ وما الروابط التي تؤلف بينهما ؟ انهما لم يلتقيا في الواقع ابـــداً كما التقى (بلوم) و (ديدالوس) ، رغم تقارب اتجاهاتهما اثناء النهار، ولا تدري (كلاريسا) بخبره الا عندما اعلن طبيب (سبتيموس) النفساني الأخرق في حفلتها نبأ انتحار (سبتيموس) . وكان ذلك خبراً عـابراً ، وحادثاً بسيطاً يحدث في مدينة ضخمة ، ولا صلة (لـكلاريسا) به . ولكنه على الرغم من هذا جعلها تستغرق في الأوهام وفي محاولة انفعالية لربط نفسهـــا مع هذا الرجل المجهول الذي اصبح الآن ميتاً :

« مـاذا كان دافع آل (برادشو) للتحدث عن الموت في حفلتها ؟! ان الامر لا يعدو ان شاباً انتحر ، ولكنهم مع هذا يتحدثون عن الموت في حفلتها — لقد تحدث آل (برادشو) عن الموت » .

وليس في هذا القول السابق سوى ذكر لواقع غير مبهج يقتحم عليها حفلتها ، فتحاول (كلاريسا) جهدها ان تفصل مشاعرها عن الحادثة ولكنها لا تلبث ان تقرن نفسها بالمنتحر :

« لقد انتحر ـ ولكن كيف ؟ انها عندما تسمع فجأة بحادثة ، تحس بجسدها دوماً يعاني الحادث اولا ، فثوبها يلتهب وجسدها يحترق . لقد رمى بنفسه من النافذة وارتفعت الارض كالبرق تستقبله ، واخترقت جسده المسامير الصدئة . وبقي ملقى هناك دون حراك ، وصدى الخبطة يتردد في دماغه ، ثم غاب في ظلام خانق . هكذا تخيلته . ولكن لم فعل ذلك؟ والانكى ان عائلة (برادشو) تتحدث عن الموت في حفلتها ! »

.. هذه هي (كلاريسا) التي وصفها (بطرس) بأنها « المضيفة الكاملة » وهي التي يذكر كيف كانت « فتاة حيية وصلبة ، بها شيء من كبر ، لا تعرف الخيال ، متصنعة الحشمة » . لقد كان بها « برود » و « تحجر » و « انغلاق » ـ هذا ما يراه بطرس ، ولكننا نعرف اكثر منه : فنحن نعرف ايضاً ان هذا ليس الا وجهاً واحداً للمضيفة الكاملة يخفي عنا (كلاريسا) السريعة الادراك ، ذات الاحاسيس والملكات التي لا تستطيع ابداً مواجهتها على حقيقتها . وان من لا يدرك هذه الحقيقة لا يستطيع ان يرى كيف ان (كلاريسا) و (سبتيموس) وجهان يكمل احدهما الآخر . و(سبتيموس) نفسه قد كتب حقيقة احساسه عندما رأى صديقة (ايفانز) يقتل بجانبه في الحرب،

فسار في الحياة بعدها وقد خدرت هذه الحادثة احساسه :

« كان يستطيع ان يناقش الامور عقلياً ، ويقرأ (دانتي) مثلا بسهولة ... كما كان يستطيع ان يرصد حساب فواتيره ، فدماغه لا عيب فيه . اذن فلا بد ان يكون العيب هو عيب العالم ذاك ما لم يكن يحس به » .

وهكذا نجد ان كلا من هاتين الشخصيتين الرئيسيتين تفصل دوماً التجربة عن نفسها ، كما انهما عاجزتان عن اقامة علاقة طبيعية بينهما وبين الجانب العاطفي من الحياة : ان (كلاريسا) تتهرب باطلاق العنان ، بعض الشيء ، لملكات الفراسة وباصرتها : « واذا وضعت معها انساناً آخر في حجرة فانها تتماسك وتتصلب كما تقوس القطة ظهرها وتهر في محضر ريبها » . اما المظهر الخارجي للمضيفة الكاملة فلا يتأثر بهذه التقلبات فهي تنجح دوماً في اخفاء شعورها . ويهرب (سبتيموس) من الحياة بخنق احاسيسه ، وخلق عالم جديد في ذاته تعمره شياطينه ومخاوفه التي لا يستطيع ان ينشد منها ، في النهاية ، سوى طمس وعيه .

وهذه القصة بجملها تبين لنا استجابة (فرجينيا وولف) الذكية لطريقة (جويس) الناجحة في تصوير كيف ان طرق الناس تتقاطع في مدينة كبيرة ، وكيف ان دراما تتداخل في دراما ، ولكن تبقى كل منها ، رغم هذا ، معزولة منفصلة عن غيرها على كثرة نقاط التلاقي السطحية . وبهذا يبقى كل فرد حبيساً داخل جدران تجربته الخاصة . وروعة هذا الكتاب ، كنثر وشعر ، تكمن في مهارة (فرجينيا وولف) البادية في

انتقالها من عقل الى آخر : ومثال ذلك ان (سبتيموس) يرى وهو في الحديقة رجلا يسير في اتجاهه فيثير في نفسه فجأة صورة رجل آخر وما لقي في الحرب ، واذا بنا فجأة ايضاً داخل دماغ الرجل الآخر المدعو (بطرس) الذي لا يرى في (سبتيموس) الا انساناً يبدو عليه الاضطراب وعلى زوجته (ريتزيا) القلق ، دون ان يدرك شيئاً من الصور العنيفة التي تتأجج في ضمير (سبتيموس) . وهذا الكيان الداخلي المعقد لا يمكن التعبير عنه الا باستعمال الشعر المنثور الموحي استعمالا اريباً . وهذه القصة والقصص التي كتبتها (فرجينيا وولف) بعدها توضح لنا ، على مستوى رائع ، قيمة الطريقة الرمزية في القصة . ونستطيع ان نتصور الفارق اذا استحضرنا في اذهاننا كاتباً قصصياً مثل (زولا) او (جورج مور) ١٨٥٢—١٩٣٣ وقد اخذ يصور شخصية (كلاريسا) على طريقة المدرسة الطبيعية : هنا نجد (كلاريسا) امرأة عادية عامية ، وصف الكاتب مظهرها الخارجي بالتفصيل ولكنه اهمل اهمالا كلياً وراء هذا المظهر الخارجي من شخصية فاتنة ، مضطربة غامضة . وقد اسهمت (فرجينيا وولف) مساهمة واضحة في خلق قصة تنقل التجربة الداخلية ، وتبدو فيها المهارة الفائقة والتفنن الأدبي . وقد استطاعت ايضاً ان تجد الكلمات القادرة على نقل العالم الذي يدور في عقول ابطالها ، وبهذا شاركت مشاركة تامة في التحول الهام في عالم القصة الذي بدأ به (هنري جيمس) ، والذي به انتقل الاهتمام من العالم الاجتماعي الخارجي الذي

راده (بالزاك) او كتاب المدرسة الطبيعية ليتركز في الحساسية التي يتم بواسطتها الشعور بالعالم الخارجي والتحسس به وتقديره.

واذا كانت (فرجينيا وولف) قد اخذت خطتها العامة وتصوير البيئة من (جيمس جويس) البناء الماهر ، فان رسمها للاحاسيس يبدو فيه اثر (بروست) ، ولكن رغم هذا فهناك فرق بيّن بينهما : فنحن في (بروست) نشم عطر الليلك مباشرة ويتكشف لنا بمهارة ، كما ان الاحاسيس تقفز من صفحاته وتنقل ما بها من شحنات بدقة فائقة . اما العطر في كتابة (فرجينيا وولف) فيطفر من الازهار ويصل الى القارىء نفاذاً قوياً ولكنه منكسر — اجل ، ان المرء ليحس بالضوء والصوت يقفزان في القصة من الشخصيات والاشياء الى عقل القارىء . ان طريقة (بروست) تنقل التجربة نقلا مباشراً، اما طريقة (فرجينيا وولف) فتشبه انكسار الضوء ، انها تنكسر في وعي رفيع متوتر . وفي كل صفحة منها نجد شعراً وعملية تركيب شعرية دائمة : فتسلم الاشياء والمؤثرات والانطباعات الى بعضها . وهي لا تكتفي بان تجعل سكان (لندن) والناس المحيطين او القريبين من (مسز دالوي) يسمعون دقات ساعة (بيج بن) ، بل تجعلهم يراقبون ايضاً طائرة ترسم في السماء خطوطاً . وهذه الطائرة تساعد على ربط المدينة والناس في وحدة ، كما يربط موكب نائب الملك قصة « عولس » في وحدة :

« آه ، يا لتلك الطائرة ! ألم تَتُقْ (مسز دمبستر) دوماً

الى رؤية بلاد غريبة ؟ ان لها ابن أخ يعمل مبشراً هناك . وحلقت الطائرة في الجو وزمجرت مندفعة . كانت دوماً تتجه الى البحر في (مارجيت) ، دون ان تغيب عن مرأي البصر في البر ، ولكنها كانت لا تحتمل النساء اللواتي يخفن من الماء . واندفعت الطائرة ثم هبطت ، وسقط قلبها رعباً . وارتفعت ثانية . وكانت (مسز دمبستر) مستعدة لأي تراهن بان فيها شاباً باسلا . وحلقت بعيداً بعيداً ، مسرعة مختفية عن الابصار ، وبعيداً بعيـــداً انطلقت الطائرة وحلقت فوق (جرينـج) وصواري السفن ، وفوق الجزيرة الصغيرة ذات الكنائس الرمـادية ، فوق كاتدرائية القديس (بولس) وغيرها ، الى طرفي لندن حيث تمتد الحقول والغابات ذات اللون البني الغـامق التي تقفز فيها طيور السمان المغردة المغامرة وتتلفت حولها بسرعة ثم تختطف حلزونة وتدقها على حجرة مرة ... مرتين ... ثلاث مرات » .

هذا نثر انسيابي على طريقة (جويس) ، وانفصام ساحر عن التجربة تنقلها الينا (فرجينيا وولف) بمثابة مجالسة بين المتنافرات المتناقضات : فننزل من السماء الواسعة لنمر مروراً سريعاً فوق مدينـة ضخمة — ثم نركز البصر على امر دقيق غاية الدقة ، ويمحي العالم ، وتترك العين الطائرة لتستقر على طائر السمان الذي يعيش بالسلب والنهب وقـــد اخذ يضرب

حلزونة على صخرة . ان العالم يمكن ان يصغر فيصغر حتى ينتهي الى حلزونة — ولكن الحلزونة يمكن ان تصبح ايضاً رأس دبوس التجربة الذي منه ينطلق العقل الى العالم الخارجي.
وفي « العلامة على الحائط » تسعى (فرجينيا وولف) الى شرح التداعي غير الارادي ، وذلك دوماً بما يعني ان الذاكرة هي استحضار للمتباين المتناقض : ترى علامة على الحائط فتبدو لها وكأنها ناتئة باردة وليست مستديرة كلياً، ثم تتصورها وكأنها تلقي ظلا . وبعد هذا تمر بذهنها هذه التخيلات :

« ... لو امررت اصبعي على ذاك الطريق من الحائط فلا بد عند نقطة معينة ان ترتفع ثم تنزل هابطة رابية صغيرة ، رابية ممهدة كتلك الروابي في سهول الجنوب المنبسطة حيث توجد تلال يقولون انها كانت اما اضرحة او معسكرات ، اما انا فأفضل لو انها كانت اضرحة لان الحزن اقرب الى نفسي كما هو حال اكثر الانجليز..»

وهكذا فان علامة على الحائط تذكرها بالروابي والقبور ، وتستغرق في احلام اليقظة محلقة ، فكأنها الطائرة في السماء تحلق فوق الاشجار والانهار والسهول ، وفوق الحقول المليئة بزهر السيراس الجميل . انها اشبه بـ « تقويم ويتيكر » (٤) الذي يقدم لنا احصاء لكل امر . وتستمر على هذا الحال حتى يعيدها امرؤ يقف بجانبها الى الواقع : الى الغرفة ، والجريدة، والعلامة على الحائط ، وذلك بقوله « انا لا ادري سبباً يجعلنا نضع حلزونة على جدارنا . »

- ٣ -

لقد اتخذت القصة عند (فرجينيا وولف) اتجاهها الحاد بعد نشر قصة « عولس » مباشرة . وبعد محاولتها الاولى في الاسلوب النثري الانسيابي (اسلوب تيار الوعي) في قصتها « غرفة يعقوب Jacob's Room » (١٩٢٢) وقصتها « مسز دالوي Mrs Dalloway » (١٩٢٥) ، كتبت مقالا حاولت به ان تحدد هدفها . وقد ظهر هذا المقال عام ١٩٢٧ في باب الكتب من جريدة « نيويورك هيرالد تربيون » . ومن آرائها في هذا المقال ان مستقبل القصة لا محالة صائر الى ان يصبح شعرياً . ويفهم من هذا المقال ايضاً ان انموذج قصة المستقبل هذه تمثله قصصها . وهي ترى ان النثر سيدخل فيه كثير من خصائص الشعر ، وان الشعر قد فشل في ان يخدم غايات القرن العشرين كما فعل في القرون الماضية ، وحل هذه المشكلة يمكن ان يتم على يدي القصة الشعرية . وتقول (فرجينيا وولف) « ان النثر قد حمل على كتفيه عبء التعبير عن كل امر تافه : من رد على رسائل ، ودفع قوائم الحساب ، وكتابة المقالات والقاء الخطب ، وتلبية حاجات رجال الاعمال ،

واصحاب الدكاكين والمحامين ، والجنود » . وقد تنبأت في مقالها بأن الحل الوسط هو ان تتبنى القصة « شيئاً من سمو الشعر ، وكثيراً من طبيعة النثر العادية . »

وقد كتبت (فرجينيا وولف) هذا المقال عام (١٩٢٧) اي قبل ظهور قصة شعرية عظيمة ، بل لعل الاصح ان نقول اعظم قصة شعرية . وفي رأيي ان هذه القصة الشعرية كانت في طريقها الى الظهور عند كتابة هذا المقال ، ولكنني اشك في ان (فرجينيا وولف) كانت تستحضر في ذهنها هذه القصة عندما كتبت هذا المقال . وهذه القصة هي « يقظة فينيغان Finnegan's Wake »(لجيمس جويس) ، التي تمثل في نظري آخر مرحلة ، بل ذروة ما وصلت اليه القصة الوجدانية فبعدها نجد نكوصاً في عالم القصة الوجدانية ، وعودة الى اشكال القصة السابقة، وانكباباً يبلغ حد المبالغة على الاشكال السابقة . وقد ابدع (جويس) خلق كل مقطع من مقاطع هذه القصة فكانت مجموعة ضخمة من الاصوات ، وسيمفونية طويلة . وكلمات هذه القصة تحير العقل لما فيها من تركيب وتورية وجناس مسهب مستمد من اصول لغوية عديدة . ولا تبدو روعة هذه القصة الا اذا استمعنا اليها، وعندها نكتشف ان هذا الكتاب انما كتب ليسمع اكثر منه ليقرأ . وتقف العين حائرة في كلمات ، لو استمعنا اليها تقرأ بصوت عال لراعنا ما فيها من جمال (٥) .

ان (جويس) في « يقظة فينيغان » قد ترك السمعي وراء

نقل الوعي الينا ، واخذ يتلمس اكتشاف حـــالة النوم التي حاولها (بروست) من قبل ، كما تلمس فيها التعبير عن اللاوعي. ان الانسان لم يعد عنده فرداً بل واحداً من حشد اجتمع فيه كل انسان . ان هذا الكتاب سيمفونية ضخمة عمادها الـكلمات المركبة المنحوتة ، ومحـــاولة للتعبير عن العقل الجماعي واللاوعي الجماعي .

ملاحظات

١ — Strand Street :

شارع معروف في لندن تكثر فيه الفنادق والمسارح .

٢ — في الاصل (صفحة ١٨٨و ١٨٩) نبذتان من (جويس) تبينان كيف يبتكر الكاتب تمـــابيره ويصوغ كلمات جديدة . وهاتان لا يمكن ترجمتهما لانهما بهذا تفقدان الغرض الذي من اجله استشهد الكاتب بهما .

٣ — Benjamin Constant (١٧٦٧ — ١٨٣٠) :

كاتب قصصي فرنسي ، ومن رجـال السياسة . عاش في باريس ، وشارك في الاحداث السياسية لهـذه الفترة . صديق لمدام دي ستيل وجيته وشيللر .

٤ — Whitaker's Almanac :

كتاب سنوي يصدره Whitaker and Sons Ltd., London وهو سجل لاحصائيات ومعلومات عن كل مـا يهم المرء الاطلاع عليه .

٥ — يورد المؤلف في الاصل نبذة من ثمانية اسطر ، والترجمة لا تؤدي الغرض الذي اوردت من اجله كما هو واضح .

الفصل الحادي عشر

الصورة في مرآة

- ١ -

ان أهم ما تناولناه في هذه الدراسة هو البحث في قدرة اللغة على تسجيل التجربة الداخلية ، وقدرة القصة على نقل هذه التجربة . وقد رأينا ايضاً انه كلما كثر احتشاد المـــادة الباطنية الذاتية في القصة ، طرأ تعديل على صفحات الزمن والمكان فيها : فالزمان الآلي يفسح المجال للزمان النفسي . اما الفكر فيعرض في حالته الحركية الانسيابية ، ولكن طريقة تسجيله تنتهي في الواقع الى نوع من الركود، بحيث نستطيع ان نقول ان المنولوج الداخلي او التيار قد رصد رصداً مباشراً كما استمع اليه عرضاً . وبما ان الفكر في انسيابه لا يكون منتظماً انتظاماً زمنياً ، لذلك فان القصة الباطنية كثيراً بمـــا توحي بانها مضطربة ، وهذه عقبة يقف منها القراء مواقف متباينة : فالقارىء الغافل يضل طريقه بسرعة ، اما القارىء الواعي فلا بد ان يدرب نفسه على ان يقرأ هذه القصة النثرية وكأنها شعر . ومثل هـــذه القصص – من امثال قصص (دوروثي ريتشاردسون) او (فرجينيا وولف) – من ذاك الصنف الذي وصفه (ت.س.اليوت) بانه « لا تستطيع ادراك كنهه الا النفوس التي دربت على استساغة الشعر » . وهذا القول شبيه بما قالته الشاعرتان اللتان اشرنا اليهما في دراستنا هذه عن

(دوروثي ريتشاردسون) ، ومعناه ان القصة من هذا النوع لا تقرأ على انهـــا أحداث متسلسلة زمنياً ، بل سلسلة غير متجانسة من المدركات ، رصدت كل منها في حينها دون اشارة لمـــا في الصفحات التالية . ولكن مطالعتها كلها تنهي الينا صورة ذات تركيب شعري .

ويصف (ت.س. اليوت) في محاضرة له « اصوات الشعر الثلاثة » كيف اننا في بعض القصائد نجد الشاعر يتحدث الى نفسه او الى لا احد ، كما نجده في نوع ثان يرفع صوته وكأنه يتحدث الى مستمعين ، وهناك نوع ثالث يحاول فيه الشاعر ان يخلق شخصية مسرحية تتكلم شعراً ويلجأ الى هـذه الطريقة « عندما لا يود التحدث بلسانه ، ولا يستطيع ان يقول مـا يريد الا على لسان شخصية متخيلة تخاطب شخصية اخرى متخيلة ». والقصة الباطنية تهتم بطبيعتها بهذا الصنف الثالث من أصوات الشعر حيث يحـاول المؤلف ان يخفي كلامه بطريقة فعالة بحيث يصبح وكأنه انسان آخر ، وهو بهذا شبيه بالممثل العظيم على المسرح .

والصوت الثاني من اصوات الشعر حسب تعريف (اليوت) له ينطبق على القصة القديمة التقليدية : فالمؤلف العالم بكل شيء موجود في كل مكان تقريباً يخاطب المستمعين دوماً . ولعـــل الافضل ان نقدم شرحاً آخر نفسر به ما قصد اليه (اليوت) مطبقاً على القصة : اننا في القصة التقليدية نجلس دوماً ـ تقريباً وجهاً لوجه امام المؤلف الذي يطل من النافذة ويروي لنـا

قصة ما يرى . فلا نرى الا ما يروي لنا انه يراه وما يرغب
في ان يصفه لنا . ولو حاولنا ان نتقدم لنطل من النافذة فاننا
لا نستطيع لان المؤلف العالم بكل شيء يسد علينا الطريق ،
محتلا المكان المختار الاثير . وقد يكون هذا الكاتب القصصي
بارعاً في القصص فيجعلنا ننسى وجوده ، ويؤثر فينا لدرجة
تجعلنا نحس وكأننا نشاركه التطلع الى العالم المنبسط وراء
النافذة . وما اكثر ما يعرف عن ذاك العالم ! انه مطلع على
كل اسرار شخصياته ، ويعرف ما تفكر به في لحظة معينة ،
ولماذا تسلك طرقاً معينة في تصرفاتها – وكثيراً ما يستطرد
ليلقي علينا آراءه الاخلاقية . ويصدر احكامه على الناس
الذين قدمهم لنا في قصته .

اما في القصة النفسية فالمؤلف محتجب عنا ، ولا نرى
انفسنا الا وقد جلسنا على النافذة ، بينما يكون المؤلف في
مكان ما بالنسبة للنافذة اما فوقها او خلفها اوتحتها او امامها،
يقوم بما يقوم به المخرج المسرحي والممثل فينظم لنا ما سنراه.
وهو يحاول دوماً ان يوهمنا باننا نجرب بانفسنا ما يحدث
هناك ، كما يطلب منا اثناء ذلك ان ننظر الى شتيت من
من الاشياء الطارئة الغريبة ، وكأننا في حلم من احلامنا حيث
تحدث المستحيلات وغير المعقولات : مثل التغيرات السحرية،
وعودة احداث مضت واناس طواهم الزمن ، واحتشاد خليط
من امور جغرافيـة وتاريخية اصبحت جزءاً من التراث
الانساني ، وصور سريعة منعكسة على شاشة العقل ، مشوشة .

غير متناسقة حيناً وحيناً حادة الوضوح ، بحيث ننسى انفسنا فنعبر من النافذة لنمتزج بهذا الخليط ونحيا كل تلك الحياة التي ابدعها لنا المؤلف . وبهذا نشارك مشاركة فعلية في احداث القصـــة النفسية ، بينما لم نكن في القصة التقليدية سوى مستمعين ننظر الى الاحداث من بعيد . ان تأثير القصة النفسية يجعلنا نستخدم اعيننا لنرى وان نحس بما رأينا ، لا ان نعتمد على شخص آخر يروى لنا ما رأى . وعندما نتأمـل في ما قرأنا نجد ان القصة قد بنيت بناء ماهرا . والحقيقة التي لا نستطيع ان نتناساها هي ان درجة ادراكنا تعتمـــد اعتماداً كبيراً على عيوننا : فالفنان في مثل هـذه الحالة لا يستطيع ابداً ان يمنحنا عينين خيراً مما عندنا ، وان كان احياناً يقدم لنا عوينات ملونة بلون خفيف . ومع هذا فالذي لا مرية فيه هو ان درجة الادراك والاحساس تعتمد علينا ، وتنبع من طاقاتنا ولكنها تخضع لعلاقة عجيبة مع طريقة الكاتب في التعبير عن الواقع والاحاسيس ، ومع ادراكه . وقد يطلب الفنان من القراء اثناء ذلك مطالب غير معقولة ، لا عهد لنا بها . ولكن يجب ان نكون على يقين انه لا يفرض شيئاً علينا ، وان الامر متوقف علينا لنقرر هل بالامكان الاتصال معه واستساغته ام لا . وبديهي ان هذا غير ممكن دوماً ، مما يجعل القارىء يحس بالفشل، وان كان هذا الفشل في الاستساغة مبعثه احياناً خطأ في الفنان نفسه . ولكن يجب على العموم ان نجنح الى اعتبار ذلك فشـــلا من جانب وعي القارىء

والكاتب في اقامة علاقة منسجمة فيما بينهما . ان هذا كثير الوقوع في الحياة ، وما من سبب يدعونا الى الا نتوقع حدوثه احياناً في ميدان علاقاتنا ببعض ما نقرأ من قصص .

وقد يأخذ كاتب القصة النفسية بيدنا ايضاً الى عقول لا نكترث بها ، ولا نحب ان نصاحبها ، وهذا يعكس ذوقنا وشعورنا وليس عيباً في الكاتب ، ففي حياتنا نفسها لا نحب كل من نقابل من الناس ، وغرف الاستقبال مليئة باناس لا نعبأ بالمكوث معهم وبوسعنا دائماً الانسحاب من حضرتهم . ان القراء والنقاد الذين ألحوا على كاتب القصة النفسية ان يراجع طريقه ويعود الى الطرق القديمة في كتابة القصة ، ان هؤلاء لم يدركوا ان قراءة القصة تقوم على التعاطف المتبادل بين الكاتب والقارىء . ويرى فريق من النقاد الاقل ادراكاً انه لا يوجد هناك اي مبرر للكاتب القصصي يدفعه الى محاولة اكتشاف طرق جديدة للتعبير عن التجربة الباطنية ، وحجتهم في هذا ان الطريقة التقليدية في القصص نجحت نجاحاً باهراً ملأ حياتنا . ان مثل هذا النقد انما هو دعوة الى جعل القصة شيئاً جامداً صلباً غير قابل للتغير ، ولهذا نرفضه لأنه رأى فطير لا يعتد به .

ان هؤلاء النقاد انفسهم هم الذين جنحوا الى اعتبار ان القصة النفسية قصة مريضة ، لانها تلج الى العقل وترتاد من التجربة مناطقها « **المريضة** » . وكثيراً ما يحاججون بأن القصة الباطنية تنبثق عن اشخاص مصابين بنوع من العجز ،

ألم يكن (بروست) مصاباً بداء الربو ، كما كان (جويس) اعشى البصر ، امـا (فرجينيا وولف) فكانت فريسة لداء السوداء (ماليخوليا) ؟ الا يقدم لنا هؤلاء صورة شاذة للحياة بدلا من الصورة الصبيعية ؟ ان مثل هذا القول لا يستأهل منا الوقوف لنعلق على ما يعنيه هؤلاء النقاد بكلمة « طبيعي » ؛ ونصرف النظر عنه لانه دليل على ضعف في مداركهم النقدية، ونضيف ان هـذا الذي يسمونه « مرضاً » موجود ايضاً بين الكتاب التقليديين ، كما ان مثل هـذه المادة المريضة جزء من الحياة ، ولهذا فليس من المعقول ان نطالب الكاتب القصصي بأن يكتب لنا دوماً عن الصحة المتألقة والسعادة الغامرة . ونحن نعرف ايضاً ان العقل في حرب مـع نفسه وانه لهذا كثيراً ما يكون مضطرباً مريضاً، كما نعرف ان مثل هذا العقل يملك من حدة البصر ونفاذه ما لا يملكه احياناً عقل الانسان المعافى. والصحة الجيدة لا تشجع الكاتب بالضرورة على التأمل في قسمته ونصيبه من الحياة، وقد يكون هونفسه مهتماً بمباهج دنياه عازفاً عما فيها من مآس ، وقد يكون ايضاً مستغرقاً في سباته بعد وجبة شهية بحيث يعجز عن التأمل . ولكن (مارسيل بروست) الذي يبقى مسهداً الى ساعـة متأخرة من الليل ، يصل الى نظراته العقلية النافذة بمساعدة ارقه ، فتكون آلامه نعمة لنا لما تجود به من روائع . وفي رأيي ان ما يهمنا ليس ما عليه الكاتب من صحة وعافية بل قدرته الفنية بالذات . ان المرض في حد ذاته ليس فناً بالضرورة، ولكن العناصر المرضية

الموجودة في الفن لا تؤدي بالضرورة الى الاخلال بقيمته .

لقد سبق ان قلت ان القصة الباطنية تمثل تاريخياً عودة الى الرومانتليكية ، ولكن هـذا لا يعني عودة الى البطل الرومانتيكي ايضاً . ان ابطالا من مثل (مارسيل) المنكب على استكناه حياته الماضية في (كمبري) ، و (ستيفن) الذي يسير مزهواً والزهرة في يده ، و (بلوم) وهو يأكل الكبدة في (شارع اكليس) ، و (موللي) المستغرقة في تخيلاتهـا الجنسية — ان هؤلاء يختلفون جداً عن الابطال النبلاء السامين الذين تصورهم القصص الماضية . وهذا يحدونا الى تقرير ان القصة قد انتقلت من جو (واترلو) والمعارك النابليونية على طول الطريق الى موسكو ، الى الغرفة المبطنة بالفلين وبرج (مارتيللو) ، وحتى الى خلوة (شارع اكليس) . وهنا يجبهنا تساؤل هو : هـل في اظهار الشخصية على طبيعتها الواقعية انقاص من قدرها ، وامتهان لها؟ وهذا التساؤل يذكرني بالممثلة على المسرح وقد بهرت ابصارنا بفعل الانوار ، فبدت متألقة الصحة بديعة الجمال ، حـتى اذا عادت الى غرفتها المليئة بالمساحيق والعطور وازالت ما على وجهها من فنون التجميل الكثيفة ، بدت سنها الحقيقية وفارقها ما كانت عليه من بهاء قبل لحظات . .ومن يستطيع ان ينكر ان الممثلة ، التي تؤدي دوراً مشخيلا امام الاضواء على المسرح ، والانسانة العادية في غرفتها ورؤيتنا اياها كما ادت لنـا على المسرح الدور الذي سحرنا ، تساعدنا على ان نفهم فهماً اعمق واوسع الفرق القائم

بين الوهم والواقع ، وبين الفن والحياة . وهنـا لا اجد نفسي متـأكداً من ان البطل الرومانطيكي ، بصفته شخصاً معنوياً معبراً عن عصره ، الغارق في خفقات قلبـه ، المستغرق في حساسيته ، يختلف (رغم اختلاف طريقة كل منهما في الحياة) عن(ستيفن)الاكثر تعمقاً في الباطنية والمهتم بجزئياته او يختلف عن(مارسيل)الساعي الى ان يستعيد ما انمحى من صفحة ذاكرته.

وقد نشر (هنري جيمس) عام ١٨٩٩ مقالا عن مستقبل القصة ، لم يعد نشره بعدها ، اعرب فيه عن اعتقاده بان امام القصة طريقاً طويلة حافلة اذ قال :

« يتمتع الانسان بشكل يستعصي على القياس بملكة القدرة على ان يحور او يشوه فورياً أي شيء ساعد على ان يخلق له شعوراً بالراحة . ولطالما ظلت الحياة محتفظة بطاقتها على عرض نفسها على شاشة خياله فانه سيجد القصة خير مصور لانعكاس هذه الحياة على مخيلته . فلم يكتشف بعد أي شيء افضل من القصة لهذا الغرض، ولهذا فلن يتخلى عن القصة الا عندمـا تبالغ الحياة وتشتط في مناقضته كلياً . ولكن حتى في تلك الحالة ألن تجد القصة شكلا ثانياً بـل عشرات الاشكال تتلبسها في غمرة ذلك الانهيار بالذات . فحتى يصبـح العالم فراغاً خاوياً خالياً من الناس ستظل هناك صورة تنعكس على المرآة . وهكـذا فان مـا يقتضي ان ننشغل به قبل غيره هو الحرص على ان تستمر الصورة

متنوعة وحية .. وطالما كان هنالك موضوع قابـــل للمعالجة فانه سيظل يعتمد كلياً على كل الجهود الذي نبذله لاذكاء النار الخامدة . »

لقد قال (هنري جيمس) هذا عندما لم تكن « الصورة المنعكسة على المرآة » سوى مجـــاز ادبي ، أي قبل اختراع التصوير وما نجم عنه من سينما وتلفزيون وهي مخترعات بدأت تعكس صوراً فيها من الاسهاب والتفصيل و « الواقعية » ما لم يستطعه اي كاتب قصصي . اما وقـــد مضى نصف قرن من المستقبل الذي كتب عنه (هنري جيمس) ، فانه من الواضح ان التعبير بالقصة لم يفقد شيئاً من حيويته . ومن المؤكد ان الوسائل التقنية التي صاغها كتاب القصص النفسية والتي ازدادوا بواسطتها تعمقاً في حقائق الذهن ، قد اصبحت شائعة في القصة بل ان هناك دلائل في انتــاج الشبان من الكتاب على توصلهم الى تهذيب جديد للوسائل التقنية والى صياغتهم تيــار الوعي لاغراض جديدة ، بالاضافة الى ضمه الى النوع القديم من القصص الروائي . ان الكاتب القصصي هو على يقين اليوم من ان الفن الادبي في تصويره الجو الذهني قد حقق ما كان يبدو مستحيلا : فعندنــا (بروست) ورصده لنفسه ، و (جيمس جويس) ولغته المماثلة للصوت والصورة ، و (فرجينيـــا وولف) واستخدامها للصورة الشعرية ، و (فولكنر) وتصديه الجريء للغوص على وعي شخصية بلهـــاء — ان هؤلاء يمثلون انتصار الادب على ما يبدو فوضى في الحياة ، انتصاراً يجب الاعتزاز به

ودراسته والانتفاع به . والقاعدة الاساسية التي تنطبق على كل ضروب الفنون تنطبق على هذا الضرب ايضاً وهي : انه طالما كان العمل الفني تركيباً وتنقيحاً، ومحاولة لخلق صورة فنية للتجربة والجمـــال ، وبحثاً مستمراً دائباً عن الحقيقة ، فان ما تم انجازه قد اضاف التنوع الى ادبنا المعاصر وزاد من غناه . ان الفن ليس اطلاقاً شيئاً جامداً ، فهو لا يسلم بالمطابقة ويرفض الانصياع للقوالب كما يكره التكرار . واذا انحط الفن فاصبح دعاية، فانه ينبذ من دنيا الفن ويدخل عالم الاعلانات . ولا شيء يجعل الفن يزدهر كتنوع مسالك الحياة، والبحث عن اشكال للتعبير جديدة ، وتقنيات مبتكرة . وقـد تموت الاشكال بعد ان تؤدي مهمتها ، ولكنها تعود الى الوجود مرة ثانية وقد اكتسبت حياة جديدة . وقد ينساب الفن الى فوضى السريالية ثم يعود ينساب الى اشكال من الجمال اكثر انضباطاً . ويبدو ان للفن طريقة يتحدى بها كل تزمت سواء أكان ذلك في اشكاله التعبيرية أم في النقد الذي يتناوله .

ونستطيع ان نقول في الفن الذي تناولناه بالدراسة هنا انه ليس لقصة القرن العشرين ان تخفض رأسها خجلا . فحيوية (بروست) و (جويس) تفي باحتياجات قصة النصف الثاني من هذا القرن، حتى ولو تكشفت عن انها خاوية اطلاقاً من التجديد والابتداع .

فهرس الاعلام

- ش -

- غ -

- ف -

- ك -

- ل -

فهرس الكتب والشخصيات الروائية

- أ -

– ع –

– غ –

– ف –

ف . ب . ٢٩ (١٩٥٩)

هذا الكتاب

« القصة السيكولوجية » كتاب يقصد الى التعريف بمذهب في كتابة القصة الحديثة اضفى لونه على انتاج النصف الاول من القرن العشرين ، وانه ليتناول في ذلك بالدراسة التحليلية العميقة آثار رواد هذا المذهب امثال جيمس جويس وفولكنر ودوروثي ريتشاردسون ومارسيل بروست وغيرهم من الذين عرفوا بكتابة « قصة تيار الوعي » ، ومن الذين اتوا بالجديد البديع ، اذ اعتمدوا العقل الباطن والانفعالات الوجدانية مادة ومعيناً لانتاجهم .

ولعل هذه الدراسة تأتي ، كما ارادها مؤلفها ، دليلاً يأخذ بيد المهتمين بالقصة النفسية ، موضحاً خفاياها مظهراً ما فيها من الابداع .

كتاب جدير بالقراءة



الثمن ٤٥٠ ق . ل .